نادي أدب الشرقية



كتاب أبحاث مؤتمر

اتحاد كتاب الشرقية والقناة وسيناء

الوسائط الحديثة والأدب

اتحاد كتاب مصر
فرع الشرقية والقناة وسيناء

٤٢ أ شارع مسجدالرحمن – حى القومية – قسم ثان – الزقازيق

الوسائط الحديثة وأثارها على الإبداع

أ.د. السيد محمد الديب

هذا هو الموضوع الذى تمخر فى عُبابه بحوث المؤتمر الأول لاتحاد كتاب مصر فى الشرقية ومحافظات القناة وسيناء ، وأنا سعيد بها، حريص عليها لاعتبارات كثيرة ، كما أن حالات التجريب الإبداعي فى السنوات الأخيرة تشهد إنماء متزايدا لم يكن متوقعا من الكثيرين .

يأتي هذا المؤتمر بمدينة الزقازيق فى ختام عام مليئ بالحراك الثقافى الذى لم يشهده الاتحاد العام لكتاب مصر من قبل ، سواء أكان ذلك على مستوى المركز الرئيسى أم على مستوى الفروع ، كما نستشرف عاما جديدا نود أن ترتفع فيه الكلمة الهادفة إلى المستوى المأمول .

لقد تابعنا فعاليات مؤتمر الأدباء والكتاب العرب المنعقد فى القاهرة (نوفمبر ٢٠٠٦ م) وما دار فيه من حوارات وقضايا بين سائر الأدباء والمفكرين حول عنوانه المختار وهو" نجيب محفوظ .. والرواية العربية" .

تتمحور الأبحاث والشهادات التى بين أيدينا حول الوسائط الحديثة ، وتنم عن اهتمام بالغ بالمبدعين والنقاد الذين شاركوا بالكتابة فى هذا الملف الذى ينتظره الكثيرون ، خاصة أن الموضوع المختار للمؤتمر يؤكد الرغبة العارمة ، التى ينشدها كل من له قلب ينبض بما يدور حوله فى الحياة الثقافية داخل مصر وخارجها .

وأذكر أننى حريص على الحركة الأدبية فى الأقاليم بصفة خاصة ، وقد كان آخر ما أتممت تأليفه كتابا بعنوان" أصوات ..الأرض والحب والثورة" تناولت فيه مجموعة من أدباء الشرقية بالدراسة والنقد ، وذلك فى صيف هذا العام (٢٠٠٦ م) قبل مغادرتي أرض الوطن للعلاج فى الخارج ، وذكرت فى مقدمته ما يلى : " والأمر الذى لا يريحني قبل إخراج الكتاب هو احتجاب بعض الأصوات البارزة عن البوح بأسرارها ، إذ أن الوضع الذى عشت فيه كان ملحا علىَ فى غلق باب الدخول ، والاقتصار على ما تمَ

بحثه ، وتأجيل باقى الدراسات التى لم تستكمل إلى أمد قريب ، لعل العمر يسمح لى أن أجمع بينها فى حلقة أخرى ، وليس ذلك على الله ببعيد".

ولما رجعت إلى وطني الذى حزنت له – أو عليه – زمن ابتعادي – ألقيت نفسى فى أحضانه ، وسارعت إلى مؤتمر الاتحاد الذى كان بالنسبة لى انفراجا فى أزمتي مع نفسى ، وإحساسا بالدفء العاطفى الذى اشتملني وأنا ألتقى بأصدقائى فى قاهرة المعز لدين الله الفاطمي .

ماذا أقول ؟؟

عرفت الدكتور محمود الحجر طبيبا قبل أن أعرفه شاعرا ، فلقد استقبلته فى الصالون الأدبى بمنزلى عام خمسة وتسعين وتسعمائة وألف ، واستطاع – بأستاذيته الطبية – أن يقرأ الأحداق منقبا فيها عن دواعي الألم والأمل معلنا عن نفسه شاعرا للأطباء وطبيبا للشعراء .

ورغبت فى أن يخرج إلى المنتديات العامة بشعره وفنه الذى كان فيه نمطا فريدا شكلا ومضمونا بصورة لا يقلد فيها أحدا ، فكان تميزه مدهشا للحاضرين ، وكأنهم لم ينتظروا منه أن يأتي بهذا القريض الفريد.

وقد أدرك عن يقين – فيما بعد – أن شعره سجين أوراقه ، فأفسح له باب الحرية ، وانطلق إلى القراء فى ديوان متميز هو (بنت السماء) الذى تكاد قصائده ومقطوعاته لا تتجاوز دائرة الغزل و النسيب إلى شيئ آخر .

إذن .. لقد جمع الدكتور الحجر شعره العاطفى بلا خجل ، ونشره على الناس بلا خوف أقتناعا بما قال ، وكأنه : لا حياء فى الشعر ، أو أن أكذوبة أعذبه ، إذ أنه لا يرى غضاضة فى أن يقرأ الكثيرون مشاعره وأحاسيسه ، حتى لو كان منهم طلابه أو مرضاه فى عياداته ، ولم يكن كبعض الذين يتبرؤون من شعرهم العاطفى ، وكأنه سبة فى جبين حياتهم ، ولا يتلاءم مع أوضاعهم الاجتماعية التى تفرض عليهم نمطا حياتيا معينا، فيتخلصون منه بالحرق أو الإبادة .

وقد كان الشاعر عزيز أباظه متهيبا من نشر شعره الغزلى إذ كيف يكون مديرا لإقليم (محافظا) وينشر على الناس شعرا عاطفيا ؟! وتدخل الدكتور طه حسين فى الأمر وحض الشاعر الأباظى على إخراج شعره الغزلى بلا وجل وفيه رثاؤه لزوجته ، وقرأ الناس ذلك فى ديوان (أنات حائرة)

أما الدكتور أحمد هيكل (ابن قسم الزقازيق البحرى) والوزير الأسبق للثقافة فقد تخلص من شعره الغزلى الذى هتف به فى ريعان شبابه ، إذ لا يليق أن يقرأ الطلاب شعرا عاطفيا يتناول المشاعر والأحاسيس لعميدهم فى كلية دار العلوم .

أما الدكتور محمود الحجر فلم يكن مشغولا بذلك، لأنه إذا حاول ان يحجب غزله عن الناس فلن يتبقى له شيئ بعد ذلك ، أو ربما بقى القليل الذى لا يستقيم ديوانا من الشعر الغجرى والقمر البشرى والجمال الأنثوى .

ونبدأ بالإهداء حيث نقرأ جزءا من قصيدة (حتمية اللقاء)، قال :

أحسُ بأن الإله حباني / بنظم القصيد .. لوصف بهاك

وأن الإله .. حباك جمالا /ليخرج مني .. قريضا كذاك

فقد عشت قبلك ردحا طويلا / فما تاق شعرى .. لوصف سواك

وكأنه يذكرنا بنونية ابن زيدون التى خاطب بها (ولادة) معشوقته بضمير المذكر ، إذ قال :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا / من لون على البعد حيًا كان يحيينا

فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة / منه ، وإن لم يكن غبا تقاضينا

ربيب ملك كأن الله أنشأه مسكا ، وقدر إنشاء الورى طينا

وشهدنا هذا الشعر الغزل فى (بنت السماء) يبتعد عن ابن زيدون مع حرصه على الارتقاء بمحبوبته إلى عناء السماء حيث تستمد جمالها الذى لا نظير له بين البشر

أراك شموخا .. يطول السحاب يضارع فى مرتقاه القمر

أراك جمالا .. أراك جلالا .. أراك مثالا .. لخير البشر

أراك شموسا .. تثير الضياء .. فتبهر مني الرؤي .. والبصر

ويقترب صاحبنا من ديوان عمر بن أبى ربيعة ، لكنه ليس هو ، إذ أنه يأتي لخطاب محبوبته رمزا أو خيالا بشعر يتميز بصدق العاطفة ، وعمق التجربة ، وجما ل الموسيقى وروعة البيان فنراه متحدثا بضمير المتكلم ، فهو الشاعر المحب ، والعاشق الولهان والرومانسى الراهب فى محراب الفن .

ويسقط على التاريخ فيعيش مع ليلى وهي تعاتب قيسا أو مع قيس وهو يخاطب وردا ، ثم ينعتق مع كل ذلك ، ويحاول أن يسبح فى شواطئ نزار قباني حاملا بعضا من معايير قصائده المتوحشة .

قال الدكتور :

أنا أنثى .. ويمنعني حيائى / فما يثنيك عن أن تحتوينى

أخاف وأبتغي .. لو أن قدي / تهصر .. في شمالك واليمين
أريح الرأس في صدر حنون / وأفرغ ما بقلبي .. من حنين

لا يرضى الشاعر بمنهاج أبن ربيعة ولا بغزل أبن زيدون وإنما يهتف أحيانا بشعر قيس بن الملوح (المجنون) بليلى العامرية .

تتعانق في أشعار هذا الديوان الموسيقى التصويرية ببحور الشعر المعروفة (الوافر .. الكامل .. المتدارك .. المتقارب ..) مع التصرف فيها أحيانا بما يهيئ للجملة الشعرية الإرتواء والإرتقاء .

نستشعر بأبيات (بنت السماء) صدق المشاعر وإيحاءات الألفاظ ، وجمال الأسلوب ، ورشاقة العبارة مما يؤهل هذا الديوان ، ليكون نموذجا جديدا كشعر الغزل في الأدب المعاصر .

أستاذ دكتور / السيد محمد الديب
وكيل كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر

أما بعد

أ.د. أحمد زلط

أمين عام المؤتمر

كيف تغزل بيدك خيوط الشمس وكيف تتيه بأنك المنتمي لإقليم الشرقية والقناة . بوابة مصر الشرقية منذ فجر التاريخ إلى أن تقوم الساعة .. عبق الأصالة ونسيج العطاء يمتدان فى شرايين الوطن ، فتتشكل خصوصية الزمان والمكان والإنسان .

والكاتب • الإنسان • هو ضمير الوطن بل حارس المجتمع فى غير مزايدة أو اتهام .. فوعيه بالمواطنة وحريته الإبداعية المكفولة هما المؤشر السديد لريادة النخب الثقافية التى تقود مسيرة التنمية المتكاملة وتدفع أساليب الرقى إلى مناخ أفضل وغد مشرق .

ومن حسن الطالع مع إشراقة عام جديد – أن ينظم اتحاد الكتاب (فرع إقليم الشرقية والقناة وسيناء) مؤتمره الأول بحيث يفتح الفرع الوليد أحضانه ويستقبل النخبة المبدعة أعضاء الاتحاد من شتى محافظات مصر .. ومجلس إدارة الفرع يقتدي بنجاح المركز الرئيسي فى تنظيم المؤتمرين الأخيرين وتفعيل الأنشطة بحيث تغطي اهتمامات كل كاتب حريص على الانتظام فى قافلة الإبداع . وإذا كنا قد حرصنا على نجاح جلسات المؤتمر ومشاركة الكتاب فى فعالياته ومناقشة (البحوث المتنوعة) التى يصدر عنها هذا الكتاب فإننى أشكر كل من أجتهد وشارك ، بل جميع أعضاء لجنة تقويم البحوث التى أفرزت تواصل أقلام الأجيال المختلفة .

حقا إن البحوث لم تف بالغرض الكامل المنشود ، وهو ضرورة إظهار الأصوات المعزولة عن دوائر الضوء ، ذلك لأن (أعداد) كتاب الإقليم من شعراء وكتاب ونقاد يحتاج إلى أكثر من مؤتمر .

وهذا الكتاب يضم بين دفتيه مجموعة اسهامات تذوقية رائعة تجمع بين حرارة التناول وحماسته وبين دقة الوعي بالمنهج فى تناول نصوص كتاب الإقليم ، وهي فرصة لتقديم شكر الفرع للزملاء الذين تحمسوا منذ بداية التخطيط (لمؤتمر اليوم الواحد) ومنهم أسماء راسخة وأخرى تنتظمها طرق التواصل من كل بقاع الوطن من الإسكندرية أحمد فضل شبلول ، ومن القاهرة حزين عمر، ومن بورسعيد قاسم عليوه والسيد الخميسى ، ومن الزقازيق أ.د. صابر عبد الدايم ، أ.د. حسين على محمد ، د. كارم عزيز ، ومن دمياط سمير الفيل ، ومن الإسماعيلية مصطفى خضير (ق ٤) وعبد الله الهادي ومن سيناء حاتم عبد الهادي ، أيضا لا نجد إلا الشكر للناقد أيمن تعيلب لدوره فى رصد مسيرة حركة بعض أدباء الإقليم وكتابه .. ويحوث الكتاب كما يدلنا الفهرس تحوى أيضا اسهامات لأقلام العربى عبد الوهاب وأحمد رشاد وغيرهما والأمال معقودة بمزيد من تجويد يرقى لمستوى إبداعية الأدباء وأعدادهم الملحوظة.

أما بعد :

فأضم صوتي مع جميع أصوات أدباء الإقليم ونقاده بالشكر لا حدود لشطأنه للمحافظ المثقف المستنير السيد المستشار يحيى عبد المجيد الذى دعم – و لايزال – يدعم حركة الفرع وأنشطته فى سخاء غير مسبوق ، فله حبنا وإعجابنا .

أما الدعاء فأرفعه – مع كل أعضاء المؤتمر – لله عز وجل للزميل الأستاذ الدكتور السيد الديب بعد عودته الميمونة من رحلة العلاج من الصين ، حفظه الله وشفاه .

كما نشكر كل ضيوف المؤتمر من فروع المحافظات ومن الاتحاد المركزي .. وإلى مزيد من الحب .. لنبني ولا نهدم .

والله وراء القصد ،

المحور الاول :
الوسائط الحديثة والادب

ترتيب الابحاث فى كل محور يخضع للترتيب الابجدى وفقاً لاسماء الباحثين

الأدب العربي في عصر الإنترنت

أحمد فضل شبلول

ليس هناك شك في أن شعبية شبكة الإنترنت تزداد يوما بعد يوم، بعد أن كانت مقصورة في بداية عهدها (في عام ١٩٦٩) على الأغراض العسكرية، وخاصة أثناء الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، وما أن تفتت الاتحاد السوفيتي وانهار، وانتفى - أو قل - الغرض العسكري لهذه الشبكة، إلا وسارع الجميع من أجل استغلالها في الأغراض المدنية كافة، فأصبح للشبكة ومن يتعامل معها، وجود كوني افتراضي، وأصبح الواقع الذي تمثله، واقعا افتراضيا، يأتي موازيا تماما للواقع الطبيعي الذي نحياه فعلا، وكل هذا يتم دون استخدام الورق والأحبار والأقلام وما إلي ذلك، الأمر الذي ينتفي معه تماما وجود الكتاب الورقي (التقليدي) أثناء حديثنا عن هذا الواقع الافتراضي، الذي يرفع شعار "عالم بلا ورق"، بل ظهر ما يسمى بالإنسان الافتراضي، وهو الإنسان الذي يتعامل مع هذا الواقع الافتراضي، وهو جالس في بيته أمام جهازه الإلكتروني، منفتح على العالم الافتراضي من خلال شبكة الإنترنت، هذا العالم الذي يمنحه شكلا أقرب ما يكون إلي شكل الأيقونة الصغيرة، التي تظهر على شاشة سطح المكتب. وهو بهذا الشكل يتخفى تماما ولا تظهر إلا أفكاره ومعتقداته ومواهبه ولغته الحاملة لتلك الأفكار والمعتقدات والمواهب، وربما تنحرف اللغة عن طبيعتها في هذا الواقعا الافتراضي، وتنشأ لغة جديدة تناسب هذا الواقع الذي يفرز لغة خاصة به - في بعض الأحيان - هي أقرب إلي لغة الاختزال، وهو ما بدأ يتشكل بالفعل من خلال لغة الشات أو المحادثة والحوار داخل الغرف الإلكترونية (من خلال الماسنجر)

هذا الواقع الافتراضي بدأ ينتج أدبه، وبدأ يُنتج ثقافته البعيدة كل البعد عن المنتجات الورقية من كتب ومعاجم وموسوعات وصحف ومجلات.. الخ، حيث صار كل شيء رقميا، فهناك الأدب الرقمي، وهناك الثقافة الرقمية، وتحولت الكتب لأن تصبح كتبا إلكترونية أو كتبا

رقمية مثلBooke وبدأت المعاجم والموسوعات تتحول هي الأخرى لكي تصبح إلكترونية، وانتشرت مقولة بيل جيتس "إن كل تراث لن تتم رقمنته سيصبح تراثا منسيا.

ومن هنا أخذ المثقفون أو الأدباء الرقميون، يسارعون في تحويل أعمالهم السابقة إلى أعمال رقمية تنشر في مواقعهم، أو مواقع الغير، على الشبكة الدولية، وفي الوقت نفسه يحاولون نشر أعمال قدمائهم من خلال وسيط رقمي، وسأضرب مثالا بالموسوعة الشعرية الرقمية، التي أصدرها المجمع الثقافي بأبوظبي والتي تحتوي في آخر إصدار لها على أكثر من مليونين وأربعمائة ألف بيت شعر، وتهدف إلى جمع كل ما قيل من الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام وحتى العصر الحديث، وقد ضمت هذه الموسوعة التي جاءت في أسطوانة مدمجة واحدة، دواوين ٢٣٠٠ شاعر عربي، بالإضافة إلى ٢٦٥ مرجعا أدبيا تضمها زاوية المكتبة، فضلا عن زاوية المعاجم التي تحوي عشرة معاجم لغوية، تعد أهم معاجم اللغة العربية. مع ملاحظة أن هذه الأسطوانة تباع في مصر بعشرة جنيهات مصرية فقط (أي أقل من دولارين) وأن لها موقعا على شبكة الإنترنت، من الممكن إنزال الموسوعة منه بالمجان.

ولنا أن نتخيل لو أن المجمع الثقافي بأبوظبي لجأ إلى الطباعة الورقية لمثل هذه الموسوعة، ماذا سيكون حال المتعاملين معها، أو حال مستخدميها. لن أتحدث عن المكان الذي ستشغله أجزاء الموسوعة على الأرفف الخشبية أو المعدنية، ولن أتحدث عن سعر هذه المجلدات، وإنما سأتحدث عن الخدمة البحثية التي يسعى إليها الباحث في حالة طلب معلومة معينة عن شاعر أو عصر أو بيت شعري، كم سينفق من الوقت في حالة البحث ورقيا، وكم سينفق من الوقت في حالة البحث رقميا؟ ثم نقارن بين تدوين المعلومة بعد العثور عليها. في الحالة الأولى يلجأ الباحث إلى تدوين المعلومة بخط يده في أوراقه، وفي الحالة الثانية يلجأ إلى عمليتي النسخ واللصق في المكان المحدد من بحثه، دون أدنى تكلفة في الوقت والجهد. ثم أنه من الممكن أن يخطئ الباحث وهو ينقل المعلومة من المكانها بالمجلد، إلى مكانها في بحثه، أما في حالة النسخ واللصق

فنسبة حدوث الخطأ قليلة جدا، إن لم تكن صفرا، فضلا عن إمكانية

سماع القصيدة ملقاة بصوت أحد الشعراءأو الفنانين، وهو الشيء المستحيل حدوثه في حالة الطباعة الورقية.

ونتيجة لكل الإنجازات الرقمية التي تحققت في السنوات القليلة السابقة، فكر مجوعة من الأدباء والكتاب العرب المتعاملين مع شبكة الإنترنت، وأصبحت جزءا من إيقاع حياتهم اليومية، في تكوين اتحاد كتاب الإنترنت العرب، وقطعوا شوطا بعيدا في هذا المجال، وأصدروا بيانهم التأسيسي الذي جاء فيه:

إننا نعيش الآن في لحظة تحول كبرى، ولحظات التحول هي لحظات ارتباك وحيرة وضبابية، وأصحاب الرؤى وحدهم هم القادرون على الإبصار، وتلمس الدرب فيها، ذلك أنناوجدنا أنفسنا ـ نحن العرب ـ فجأة في ظل ثورة أخرى لم نستعد لها كأمة، وداهمتنا كمد كاسح بحيث غدونا متلقين لا مشاركين فيها، وهذه الثورة هي الثورة الرقمية التي أخذت تجتاح كل جوانب الحياة من حولنا ونحن لا نشعر، فلقد ولد العصر الرقمي، وتغير المجتمع والناس من حولنا، وتغير شكل الحياة تبعا لذلك، وتغيرت المفاهيم والقيم،أو هي في طريقها للتغير السريع .. وظهر إلي الوجود مفهوم الحياة الرقمية، والمجتمع الرقمي، والواقع التخيلي والإنسان الافتراضي

لقد زلزلت ـ إثرهذه الثورة الكاسحة ـ سلسلة المفاهيم والقيم الراسخة والمتوارثة على مدى الأجيال، وظهر للوجود نظام قيمي جديد، ومفاهيم أخرى مختلفة للحياة والواقع الذي ما عاد واقعا مستقرا وثابتا كما كان، بل أصبح واقعا افتراضيا تحول فيه الخيال إلي واقع، والواقع صار كما الخيال،وحتى الخيال نفسه انتفى من كينونته الحلمية، فصار معرفة لا يحدها شيء سوى قدرات العقل البشري اللامحدودة فأين نحن من ذلك كله؟

إذا انتظرنا.. فإن العالم لن ينتظر، والقطار يسير بسرعة الضوء محيدا المسافة التي أصبحت نهاية تقترب من الصفر مثبتا الزمن وعابرا له في ذات اللحظة.

إننا نشعر أن المسئولية الكبرى تقع الآن على عاتق المثقفين العرب أينما كانوا،فهم طليعة هذه الأمة، وضميرها الحي، لطرح رؤى وأطر جديدة ومغايرة، تتواءم مع تسارع الحياة الرقمية الجديدة والمجتمع الرقمي والواقع الافتراضي الجديد

وقد لاحظنا أن هناك العديد من الجهود الفردية المتناثرة هنا وهناك من قبل مثقفين وكتاب عرب متحمسين للحاق بركب هذه الثورة، والمشاركة الفعالة فيها، وفي صنع المستقبل وكسر الحدود الجغرافية المصطنعة بيننا في الوطن العربي، وبيننا جميعاوالعالم، خصوصا وأن المسافة غدت نهاية تقترب من الصفر، فارتأينا أن هذه الجهود الفردية المتميزة بحق، وحتى تكون أكثر فعالية وتأثيرا، لا بد لها من ناظم يجمعها ويوحدها ويدافع عنها ويحمل رسالتها للعالم كله.

لهذا .. ومن هذه المنطلقات جميعها ارتأينا نحن ـ مجموعة من المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب ـ تأسيس هيئة ثقافية عربية رقمية تسمى "اتحاد كتاب الإنترنت العرب"، ونحن ومن خلال تأسيسنا لهذا الاتحاد نضع صوب أعيننا العمل الجاد لتحقيق الأهداف التالية:

ـ نشر الوعي بالثقافة الرقمية في أوساط المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب، وكذلك نشر الوعي بالثقافة الرقمية بين أوساط الشعب العربي.

ـ يسعى الاتحاد جاهدا لتحقيق قفزات نوعية في وعي الشعب العربي عموما للالتحاق بركب الثورة الرقمية التي تجتاح العالم.

ـ المساهمة الفعالة في نشر الثقافة والإبداع الأدبي العربي، من خلال استخدام وسائل العصر الرقمي، بما فيها شبكة الإنترنت.

ـ توحيد الجهود الفردية للمثقفين العرب عموما وأعضاء الاتحاد خصوصا لنشر وترسيخ مفهوم الثقافة الإلكترونية، والدخول بقوة فاعلة ومؤثرة عالميا للعصر الرقمي.

ـ رعاية المبدعين والموهوبين العرب، وتنمية قدراتهم والعمل على إبرازها ونشرها رقميا.

ـ السعي الحثيث لإدخال الثقافة والإبداع العربي بأصنافه كافة، ضمن سيل المعلومات المتدفق السريع.

ـ ترسيخ مفهوم أدب الواقعية الرقمية، بصفته الأكثر قدرة على الاتساق مع روح العصر.

ـ إنشاء دار نشر إلكترونية تسهم في نشر الإبداع الأدبي العربي بكافة أشكاله.

ـ التواصل الفعّال والمؤثر مع سيل المعلومات المتدفق من خلال التواصل مع المثقفين من أرجاء العالم كافة، وإنشاء صيغ للتبادل الثقافي معهم باستخدام شبكة الإنترنت.

ـ العمل على إيجاد مكتبة إلكترونية عربية شاملة تحتوي على الإنتاج الثقافي العربي ونشره إلكترونيا.

ـ الدفاع عن حقوق الملكية الفكرية للكتاب الذين يمارسون كتاباتهم رقميا وعلى شبكة الإنترنت.

وهناك أربعة محاور من الممكن الحديث عنها تحت عنوان هذه المشاركة "الأدب العربي في عصر الإنترنت":

الأول: المواقع التي تنشر الأدب العربي ـ نشرا إلكترونيا ـ على شبكة الإنترنت.

الثاني: الإنترنت كموضوع من موضوعات الأدب العربي الحديث.

الثالث: تقنيات شبكة الإنترنت كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني.

الرابع: الناقد الأدبي الإلكتروني (وهو مشروع مقدم لأصدقائنا من المبرمجين العرب).

أولا: المواقع التي تنشر الأدب العربي على شبكة الإنترنت

مع استمرارية ثورة الاتصالات التي يشهدها العالم حاليا، وتأسيس ملايين المواقع باللغة العربية على شبكة الإنترنت، وازدياد شعبية الشبكة في السنوات الأخيرة، لجأ الكثير من الأدباء والناشرين العرب إلى تأسيس مواقع أدبية وثقافية وإخبارية على الشبكة، بل تحول بعض الناشرين العرب التقليديين إلى ناشرين إلكترونيين، أو هم في سبيلهم إلى ذلك.

ومن أكثر المواقع تعاملا مع إنتاج الأدباء العرب، نذكر: أراب وورلد بوكس (منتدى الكتاب العربي) الذي تشرف عليه الكاتبة المصرية أماني أحمد أمين، وناشري الذي تشرف عليه الكاتبة الكويتية حياة الياقوت، وجهات (جهة الشعر) الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، وأنهار الذي يشرف عليه الشاعر الكويتي فيحان الصواغ، وأصوات معاصرة الذي يشرف عليه الشاعر المصري د. حسين علي محمد.

وموسوعة الشعر العربي التي يشرف عليها الشاعر د. علي محيلبة، وأدب الأطفال الذي يشرف عليه الكاتب الفلسطيني رافع يحيى، والموسوعة الشعرية التابعة لموقع المجمع الثقافي بأبو ظبي، فضلا عن مواقع اتحادات الكتاب العربية، وأهمها موقع اتحاد الكتاب العرب بسوريا، وموقع أرابك ستوري (القصة العربية) الذي يشرف عليه جبر المليحان، وموقع ألف قصة، وموقع مرايا بالإمارات، وغيرها، فضلا عن المواقع الشخصية للأدباء أنفسهم، الذين يستضيفون فيها أصدقاءهم ومحبيهم من الأدباء والشعراء، مثل موقع دندنة للشاعر والناقد علاء الدين رمضان، وموقع الشاعر بهاء الدين رمضان، وموقع "أوتاد" للشاعر الإماراتي إبراهيم محمد إبراهيم، وغيرها، وهي مواقع متخصصة في نشر الأدب (شعرا وقصة ومقالا ودراسة وبحثا .. الخ) غير أن مثل هذه المواقع الشخصية، عادة ما تعتمد على شخص مؤسسها وجهده، فإذا أصيب بمكروه ـ لا قدر الله ـ أو توفي، فلن تقوم للموقع قائمة بعد ذلك، وهذا ما حدث ـ على سبيل المثال ـ مع موقع الأروقة للشاعر والكاتب العراقي علاء عبد المحسن، الذي كان يقيم في المغرب، وكان موقعه ممتازا بالفعل، ولكن عندما توفاه الله، لم يكمل أحد ما بدأه علاء، وأهمل ابنه ـ الذي رحل إلي فرنسا ـ ذلك الموقع، وأسس لنفسه موقعا آخر، وذاب في الفضاء الإلكتروني، أو تلاشى من الوجود الرقمي ذلك الموقع المهم

هناك أيضا مواقع ومجلات إلكترونية، يشكل الأدب والثقافة جزءا كبيرا من اهتماماتها، مثل: أمواج سكندرية (الموقع الثقافي لمدينة الإسكندرية) التي يشرف عليها الكاتب الصحفي حسام عبد القادر والقاص منير عتيبة، وميدل إيست أونلاين الذي يشرف عليه د. هيثم الزبيدي، والمشرق والمغرب العربي، وهذه مجرد أمثلة فحسب، وغيرها الكثير والكثير.

ثانيا: الإنترنت كموضوع من موضوعات الأدب العربي

وفية خيري وليل الإنترنت.

دخلت شبكة الإنترنت فضاء القصة العربية القصيرة، وأصبحت إحدى مفرداتها، بل شكلت عالما قائما بذاته يتحكم في إيقاع الحياة الخاصة لشخوص القصة. وبعد أن رأينا في هذه الشبكة منطلقا جديدا

لأدب الرحلات الإلكترونية (يراجع كتاب "رحلات سندباد الإنترنت" لعبد الحميد بسيوني، على سبيل المثال) نجد الكاتبة المصرية وفية خيري في قصتها القصيرة "والليل .. إذا جاء .." المنشورة في جريدة الأهرام (الجمعة ٢٠٠٤/١/١٦) تستفيد من هذه التقنية الجديدة في نسج حياة بطلة قصتها التي تعرفت على جهاز الكمبيوتر وعالمه من ابنها الذي أهداه والده جهازا بمناسبة نجاحه في الإعدادية. ويدوره يفاجأ الابن والدته بسؤاله عما تفعل أمام جهاز الكمبيوتر في ساعة متأخرة من الليل؟.

ونعرف من خلال تقدم السرد أن الأم مُطلقة، وأنها تعاني من الوحدة والاكتئاب، فتلجأ إلي تناول المهدئات، وقد وجدت في الكمبيوتر والإنترنت وغرف الدردشة والبريد الإلكتروني والمواقع المختلفة، تسليتها الكبيرة التي تقضي على أوقات فراغها ووحدتها، واكتئابها، وخاصة حين يكون وحيدها خارج المنزل.

تقول الأم لابنها: "أنت لا تعرف يا بني مدى عذابي ووحشتي إذا جاء الليل واضطررت إلي دخول الفراش، حينئذ آخذ في التقلب يمينا ويسارا وأنا أستجدي النوم فيمتنع عليّ ويجافيني، وأظل مفتحة العينين، أحدق في سقف الحجرة المظلمة، وقد سكن كل شيء حولي بعد أن أغلقت حجرتك عليك لتنام".

ومن ثم تلجأ إلي تلك العوالم الجديدة التي بالفعل تنقذها من وحدتها واكتئابها، ونعرف أنها امرأة جامعية مثقفة، ولكنها لا تعمل، بسبب شروط زوجها، الذي في النهاية تركها ليتزوج من أخرى.

كل هذا كان حافزا لتحلق الأم في عوالم الإنترنت، وتجدها بديلا فاعلا عن حياتها الشقية، وعن روتين العمل في البيت، والاهتمام بالابن، وتحاول أن تجد حياة أخرى افتراضية، عبر الصداقات التي اكتشفت من خلالها كنوزا من التواصل مع الآخرين، في مختلف بلدان العالم، لقد انفتح العالم أمام الأم، بعد أن كان مجرد شقة صغيرة لا تخرج منها إلا فيما ندر، ترعى فيها حياة وحيدها، وعندما يخرج لمدرسته أو لمقابلة أصدقائه أو المبيت عند والده، تصبح شقتها وغرفتها جحيما بالنسبة لها.

ومن خلال السرد تتعرض الكاتبة إلي تقنيات الجهاز وبعض مفردات التعامل مع الشبكة، مثل الضغط على مفتاح يقطع الاتصال بالشخص الذي يسيء استخدام الصداقة، فيستبعد من قائمة الأصدقاء، وما إلي ذلك.

ومن خلال غرف الدردشة والبريد الإلكتروني، يعرف الأصدقاء الإنترنتيون أحوال الأم، بل إنها ترسل صورتها ومعلومات كثيرة عن نفسها، بما فيها عنوانها، فتنهال عليها عروض الزواج من أماكن شتى في العالم، فهذا مصري هاجر إلي أستراليا وماتت زوجته ويملك مزرعة هائلة وله ابن، ويرغب في الزواج منها ويعيش الابنان معا. وهذا أستاذ جامعة فلسطيني يعيش في الأرض المحتلة، غير متزوج، ويطلب زوجة تتحمل معه حياة الكفاح والصمود والمقاومة وهذا شاب أردني متزوج يحب مصر، ويرغب في الزواج منها على أن يقضي معها ستة أشهر في مصر، وستة أشهر مع زوجته الأخرى في الأردن .. وهكذا.

غير أن أهم ما تقابله الأم على الشبكة شابا من الأرجنتين يدرس الدكتوراه عن تاريخ مصر الحديث، ويرغب في مساعدتها لإنجاز دراسته، فتكتب له أسماء الكتب التي من الممكن أن يرجع إليها، وتنشأ صداقة علمية بينهما، فتلخص له وتترجم، وتشعر أنها تقدم خدمة كبيرة لإنسان في حاجة إليها، ويتحقق التواصل والمؤانسة مع الآخرين، عبر الشبكة.

هكذا تنقلب حياة الأم رأسا على عقب، وتتحول حياتها إلي أحلام جديدة، وآمال وردية، فتسرح في الخيال، وتجوب العالم وهي جالسة أمام الكمبيوتر، وتصبح الإنترنت ضرورة يومية لها، لا تستطيع الاستغناء عنها، في ظل الظروف المعيشية أو النفسية التي تواجهها في وحدتها وعزلتها.

ونفاجأ في نهاية القصة، بشخص من أصدقاء غرف الدردشة يدق جرس الباب، فيفتح صغيرها، ويجيبه بأنه أخطأ العنوان. وعندما علمت الأم بذلك تمنت ألا يكون هذا الشخص هو زميلها في غرفة الدردشة من الأرجنتين، فهي تدين له بالكثير، فقد غير اتجاهها ونقلها من حال إلي حال، ولكنها تذكرت أنها لم تعط له عنوانها.

ومن خلال إجابة الابن، نستطيع أن نكتشف عدم رضاه عن سلوك أمه على الشبكة، والترويج لزواجها بهذه الطريقة الإلكترونية، إنه من الجيل الأحدث، جيل الكمبيوتر والإنترنت، ومع ذلك يرفض بعض نتائج أو بعض معطيات أو بعض آثار الشبكة التي طالت أمه، فقد أعطت عنوانها إلي أصدقاء غرف الدردشة، وها هم يبدأون في الوفود إلي المنزل،

فكانت إجابته الحاسمة على أولهم. وتحمد الأم الله على أن ابنها أنقذها من ورطة كانت ستقع فيها.

القصة جديدة في موضوعها، وتتفاعل مع عوالم التقنية الجديدة التي اقتحمت حياتنا وبدأت تؤثر فيها، واستطاعت الكاتبة وفية خيري، أن تستفيد من تلك العوالم، وتوظفها توظيفا فنيا من خلال قصتها القصيرة ذات البناء التقليدي، الذي لم تغامر فيه أو به، على الرغم من مغامرات بطلتها على الشبكة.

ندى الدانا وأحاديث الإنترنت

أما الكاتبة السورية ندى الدانا فقد استطاعت أن تجسد عبر أقاصيصها الأربع المنشورة تحت عنوان «أحاديث الإنترنت» بموقع آراب وورلد بوكس ، ألاعيب الشباب في مجال العاطفة على شبكة الإنترنت، وكيف يتخذون منها مجالا للتسلية والترفيه والسخرية من بعضهم البعض.

لقد اقتحمت الكاتبة عالم الشباب الجديد، وعرفت كيف يفكر معظمهم، وما هي اهتماماتهم سواء البنات أو الأولاد، فلم يعد هناك فروق حاسمة في هذا الموضوع، فالكل قابل للخديعة، والكذب، ما دمنا لا نرى بعضنا وجها لوجه. وبما إننا وراء الشبكة قادرين على إخفاء أنفسنا، وأسمائنا، ولون عيوننا، ومظهرنا الخارجي، وربما الداخلي، فكل شيء مباح. الحب مباح، الكره مباح، الجنس مباح، النصب مباح .. كل شيء .. كل شيء. وأخشى أن يظهر من يدعى على الشبكة أنه الله، أو أحد رسله، ما المانع، والأمور هكذا؟!.

لقد جلبت إلينا شبكة الإنترنت، عوالم مثيرة وجديدة وجادة، وأيضا تافهة وسطحية، تماما مثلما هي الحياة، ما كان المرء يستطيع أن يفكر فيها من قبل. وهذه الأمور كانت في حاجة إلي من يعيد صياغتها في صورة فنية مثل: القصة، أو الرواية، أو المسرحية، أو القصيدة، أو أي شكل فني آخر. ولقد قرأنا من قبل كتاب «رحلات سندباد الإنترنت» لعبد الحميد بسيوني، وقصة «والليل إذا جاء» لوفية خيري، وها هي الكاتبة العربية ندى الدانا، من خلال قصص قصيرة جدا تضع يديها أيضا على ذلك العالم المثير التافه، الذي يتلاعب فيه الفتي بشعور الفتاة، أو الفتاة بشعور الفتى، فالكل يتسلى، ولا مجال للأحاسيس والمشاعر الحقيقية، أو المشاعر الراقية، في عالم السيبر سبيس، أو عالم الفضاء التخيلي.

في الأقصوصة الأولى ثلاثة آلاف تكتب إحدى الفتيات في أحد مواقع الحوار على الشبكة رقم ثلاثة آلاف، قرب اسمها، ويتساءل الكثيرون من التافهين عن سر هذا الرقم، وتتلاعب الفتاة بهؤلاء التافهين، وفي كل مرة تقدم تفسيرا لهذا الرقم، فمرة ثلاثة آلاف معجب، وأخرى ثلاثة آلاف ليرة، ومرة يعني هذا الرقم ما حطمته من قلوب الرجال، ومرة تجيب بأنها تقصد من وراء الرقم، إرسال ثلاثة آلاف تحية وهكذا إلي أن قالت مرة الحقيقة، فهي تعني الألفية الثالثة.

بهذه الأقصوصة نكتشف تفاهة الأفكار التي يبحث عنها معظم المتجولين عبر الشبكة، وخاصة عندما يجدون فتاة تتجاوب معهم.

في الأقصوصة الثانية نكتشف لعبة الحب الخاسئة، فمن خلال المراسلة أو الدردشة عبر الشبكة، قالت له: يا حبيبي، فظن أنها تحبه، واكتشف أنها تقول ذلك لكل من يراسلها ويدردش معها في الغرف الإلكترونية، ولما اكتشف الخديعة، خاف أن تكرهه وترفض الزواج منه، فتقدم لها كي يتزوجها بالفعل، فرفضته قائلة: لا أريد الزواج الآن، يجب أن أنهي دراستي في الجامعة، أنا ألعب لعبة الحب عبر الإنترنت. هكذا تكون ممارسة الحب والتسلية عبر الشبكة، ويكون الاعتراف بذلك، دون أي خجل أو حتى مواربة.

في الأقصوصة الثالثة يتواعد الشاب مع الفتاة على اللقاء، بعد أن تراسلا وتحدثا على الشبكة، ويفاجئ الشاب أن فتاته رانيا، ليست فتاة، ولكنها شاب مثله، خدع من قبل الخدعة نفسها، فقرر أن ينتقم لنفسه، ولكنه يعتذر في النهاية بقوله الصريح، عند المواجهة: أنا سامي أحب المزاح والتسلية، أعتذر إذا كنت جرحت عواطفك، لكن القدر انتقم مني، فقد خدعني شاب آخر ادعى إنه فتاة، وتسلى بي، أحسست بفظاعة ما فعلته معك، لذا وافقت أن أراك وأنهي قصة الخداع.

أما الأقصوصة الرابعة والأخيرة من أقاصيص ندى الدانا، فبعد أن يراسل الشاب فتاته، ويعجب بذكائها ونضجها، ويمني نفسه بالزواج منها، فهي في العشرين من عمرها، وشقراء، وعيناها خضراوان، ورائعة الجمال، وتدرس في كلية الآداب، ولديها هاتف نقال، واسمها رهف، وغير هذا من الأكاذيب الإلكترونية. وعندما يطلب لقاءها تحضر له، فيكتشف أنها في العاشرة من عمرها، وأنها تمزح معه، ثم تقول قولتها الحكيمة: ما أغباكم أيها الشباب! وما أتفه عقولكم! وهذه المقولة

الأخيرة أعتقد أنها رأي الكاتبة نفسها، وليس مقولة رهف ذي العاشرة من العمر.

حياة الياقوت والمسيخ الإلكتروني الدجال

استطاعت الكاتبة الكويتية حياة الياقوت في قصتها "المسيخ إلكترونيا" ـ المنشورة في موقع ناشري Nashiri.net أن تجسد مشاعر المتعاملين مع شبكة الإنترنت، خاصة الذين ينتظرون بريدا إلكترونيا كل لحظة، وعندما يفتحون صناديقهم ولا يجدون شيئا، أو يجدون عبارة "صفر الرسائل" ينتابهم الإحساس بالخيبة والفشل، وكأن هؤلاء أصبحت حياتهم الجديدة معلقة على رسائل تصلهم من أي مكان، لا يهم تحديده، ولكن المهم أن تتوالى الرسائل. فكون رسالة ما وصلت إلى الصندوق الإلكتروني معناه أن أحدا في العالم يتذكرك، ويهتم بك، ويكتب إليك. وهنا يتحقق شرط الحياة في السيبر سبيس، أو الفضاء التخيلي، أو في العالم الإلكتروني أو الرقمي.

إلى جانب ذلك تثير الكاتبة قضايا دينية، أو قضايا في الاعتقاد الديني، من أهمها قضية المسيخ الدجال، وظهوره المنتظر، والذي هو من أشراط قيام الساعة. هذا المسيخ يأتي من الفضاء الخارجي (وربما يأتي من كوكب المريخ الذي تحاول الولايات المتحدة الأمريكية الآن سبر أغواره). وكانت شخص القصة تعتقد أنه أعور، بمعنى أن له عينين، واحدة منهما معطوبة، ولكن أن يكون له عين واحدة في وسط رأسه، فهذا ما لم تكن تتوقعه، ولهذا أصيبت بالرعب، وصدمتها المفاجئة عند رؤية صورته على هذا النحو من خلال رسالة بريدية وصلتها توا، ولم تحاول التأكد من مصدرها أو من صحة الخبر. وهذا دلالة على التعجل في تناول الأمور. فعالم الفضاء التخيلي، أو العالم الرقمي لا يمهل الإنسان حتى يتفكر ويتأنى، ويعطي للأمور أوزانها.

وشخص القصة فتاة من الجيل الجديد الذي يلم بالقشور، ولا يعرف التفاصيل، بل يتكاسل في طلب المعرفة الحقة ولا أرضية دينية له تحميه من الأكاذيب والضلال. على عكس الجيل السابق (جيل الأم) المتمسك بدينه، ويعد للأمر عدته، ولديه الحلول الروحية عندما تواجهه مثل هذه الأكاذيب والأوهام. فالفتاة لم تعرف كيفية التصرف عندما اعتقدت أن الصورة المرسلة إليها من خلال البريد الإلكتروني هي صورة المسيخ الدجال. لقد أصابها الفزع، وغطت شاشة الكمبيوتر بورقة

خفيفة، ثم أطفأت الجهاز، ولجأت إلي أمها لتنقذها، وعندما قدمت أمها الحل الروحي بقراءة أو بحفظ الآيات العشر الأوائل، والآيات العشر الأواخر من سورة الكهف، للإحساس بالأمان جراء ظهور المسيخ الدجال على هذه الصورة، راوغت نصائح أمها، التي لا تناسب تركيبة شخصيتها، وعندما بدأت تبحث في حجرتها ـ بناء على طلب أمها ـ عن المصحف المهمل (رمز إهمال الدين) والذي يعلوه التراب وسط ركام أوراقها ورفوف الزينة بحجرتها، وجدت أنه شيء ثقيل على نفسها أن تفتحه وتقرأ فيه، فالحل إذن في مواقع الإنترنت الإسلامية التي لا تعرف أسماءها، على الرغم من كثرتها، وعلى الرغم من أنها تتعامل مع الشبكة منذ خمس سنوات، فإنها لم تفكر في استخدام خاصية البحث عبر محركات البحث المعروفة، فتتصل بابنة الجيران لتدلها على أحد هذه المواقع، ولكن الجارة الطالبة بكلية الهندسة، تخصص كمبيوتر، لا تعرف هي الأخرى، فتطلب إمهالها بعض الوقت للبحث.

هنا تضع الكاتبة حياة الياقوت يدها على قضية من أخطر قضايا الجيل الجديد الذي يتعامل مع الشبكة، ولا يعرف مجرد أسماء المواقع ذات الصلة بالعقيدة والتراث والإسلام. وعلى قضية أخرى لا تقل أهمية، وهي الانقطاع الكبير الحادث بين الأجيال، أو بين آخر جيلين يعيشان معا، جيل الأم التي ربما لا تعرف شيئا عن عالم الكمبيوتر والإنترنت، ولكنها تعرف عن دينها وقيمها الروحية ومعتقداتها الدينية، وبالتالي تمسكها بهويتها، وجيل الأبناء الذي يعرف كيف يتعامل مع جهاز الكمبيوتر (رمز التقدم العلمي) ويبحر في عالم الإنترنت، ولكنه لا يعرف شيئا عن معتقداته وقيمه وهويته، ورموزه الروحية. إنه جيل لاه عابث، غير مدرك لحقيقة ما يُراد به، وسط هذه الثورة العلمية والتكنولوجية. وهو لا يبحث سوى عن التسلية في غرف الدردشة، ويقضي حياته اليومية في انتظار الرسائل الإلكترونية التي جاءت واحدة منها إلي شخص القصة، فكشفت الكثير عن شخصيتها، وشخصية المحيطين بها.

ونتيجة لهذه التركيبة النفسية المتشظية، والرامزة إلي أشياء كثيرة في عالمنا المعاصر، لم تلمح أن كل ما وصلها ما هو إلا كذب وتلفيق. لم تلمح أنه تحقيق ملفق عن المسيخ الدجال، كُتب لغرض الإثارة وبث الرعب والصدمة عن طريق إرسال صورة من خيال إنسان ما لبعض

المتعاملين مع الشبكة.

إن الشيء الوحيد الذي تعلمته شخص القصة من هذه الحادثة، هو أن عليها في المرات القادمة ان تقرأ عنوان الرسالة الإلكترونية الواردة إليها. أما المصحف الذي وقعت عينها عليه فقد أشاحت بنظرها بسرعة عنه، مدعية أنها لم تره، بينما تلمس كمبيوترها بحنان، وتخرج.

بهذا لم تتعلم شخص القصة شيئا ذا فائدة في حياتها، وكأن كل ما حدث لا أهمية له، فلا هي رجعت لاحتضان مصحفها ومصالحته، فترمز بذلك إلي التصالح بين العلم والدين، ولا هي تفاعلت مع ابنة الجيران التي اتصلت بها على هاتفها النقال، فهي لم تعد في حاجة إلي المواقع الإسلامية التي بحثت عنها طالبة الهندسة. ولا هي تحدثنا ثانية عن أمها التي حاولت مساعدتها للخروج من خوفها ورعبها عندما شاهدت الصورة على شاشة الجهاز. وإنما ستكمل حياتها الرقمية على الوتيرة نفسها.

هل تريد حياة الياقوت أن تقول لنا: إنه لا فائدة في ذلك الجيل الجديد - على الرغم من أنها واحدة منه - الذي شغلته إنجازات الثورة الرقمية، أو الثورة العلمية، رغم القشور التي وصلت إليه، فانصرف إليها واندفع نحوها بكل ما يملكه من طاقة وحيوية، ناسيا أو متناسيا قيم مجتمعه وعاداته وتقاليده، التي تتمثل في واحدة منها، في ردود الأم عليها بقراءة أو حفظ بعض آيات سورة الكهف، لترتاح النفس وتطمئن عند ذكر المسيخ الدجال.

لقد قال الزعيم المصري سعد زغلول وهو على فراش المرض: لا فائدة. أو بالعامية المصرية (مفيش فايدة). وحقيقة لم أعرف على أي شيء قالها سعد زغلول، وماذا كان يقصد من ورائها، فقد تعددت التفسيرات حول ذلك.

ولكن عندما تقول قصة حياة الياقوت من خلال بنائها التقليدي "المسيخ إلكترونيا": لا فائدة. فإننا سنكون بذلك أمام قضايا مجتمعية وثقافية خطيرة، يجب أن نبحثها ونتوقف أمامها لندرسها في ضوء تعامل شبابنا مع أجهزة الكمبيوتر، ومع شبكة الإنترنت، وما حدث من متغيرات مجتمعية، تدخل في صلب بنية العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد. وهذا ما يثيره الفن الجيد، الذي ينبه ويثير، ويحذر من خطر قائم، أو من خطر قادم.

إن قصة "المسيخ إلكترونيا" تسير في منظومة القصص التي اتخذت من

عالم الكمبيوتر والإنترنت موضوعا أو مفتاحا لها، وعلى ذلك فهي تتلاقى مع قصص الكاتبة السورية ندى الدانا "أحاديث الإنترنت"، وقصة الكاتبة المصرية وفية خيري "والليل .. إذا جاء". وفي انتظار إبداع جديد للكاتبة الكويتية "حياة الياقوت" تسبر به أغوار شبكة الإنترنت، وتأثيرها الخطير في بنية تعاملنا اليومي والإنساني معها.

ثالثا: تقنيات شبكة الإنترنت كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني

القصص السابقة ـ على سبيل المثال ـ اتخذت من عالم الإنترنت مجالا أو موضوعا لها. ولكن يلاحظ ـ بعامة ـ أن أدباءنا لم يستفيدوا بعد من تقنيات النشر على الشبكة، أو من ثورة النشر الإلكتروني، فما زالت معظم الأعمال خطية كما هو الحال في المجلات والصحف والكتب الورقية، ولم نر ـ على الأقل ـ في الأدب العربي، من كتب قصة أو رواية عربية، تتخذ من تقنية لقطات الفيديو ـ مثلا ـ مرجعية لأحد أشخاص الرواية، أو من يتخذ من تقنية ربط النصوص، أو الهايبر تكست Hypertext (أي النص الفائق الذي يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط (لينكات) داخل النص، كما يمكن ربطه بملفات الصوت والصورة والأفلام المتحركة) أو من أسلوب بناء الشبكة، أو من أسلوب الوصلات (اللينك) Links أو عالم الوسائط المتعددة (مالتي ميديا) أو ما شابه ذلك، أسلوبا لكتابة العمل الأدبي. وعموما هي تقنيات في حاجة إلى دراستها دراسة جيدة، كما يدرس الروائي شخصيات روايته، حتى يعرف كيف يوظفها توظيفا صحيحا داخل النص. وأعتقد جازما أن هذا ما سيحدث في المستقبل القريب. أو هو ما بدأ يحدث بالفعل، فها هو الروائي الأردني محمد سناجلة يحاول عبر روايته الإلكترونية أو الرقمية "ظلال الواحد"، ثم روايته "شات" استخدام مثل هذه التقنيات، كأول أديب عربي.

إذن فليفكر معي أدباؤنا في مثل هذه التقنيات الإلكترونية، وكيفية توظيفها في عالم الأدب، بالإضافة إلى تقنيات الكتابة نفسها، واللغة الفنية التي سوف تستخدم في هذا المجال.

يقول محمد سناجلة عن اللغة في رواية العصر الرقمي، إن الكلمة لن تكون سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة. وأن الكلمات نفسها

يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي أن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور، وبما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أن تمشهد هذه الأحداث بشقيها. أيضا على اللغة (الأدبية) أن تكون سريعة، مباغتة، ومن هنا فلا مجال للإطالة والتأني، وأن حجم الرواية يجب أن لا يتجاوز المائة صفحة على أبعد تقدير، ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من اربعة أو خمسة حروف على الأكثر، أما الكلمات الأطول فيفضل أن يتم استبدالها بكلمات أقصر تؤدي نفس المعنى إن أمكن. أما الجملة في اللغة الجديدة فيجب أن تكون مختصرة وسريعة، لا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر.

وهذا يعني أن على الروائي نفسه أن يتغير، فلم يعد كافيا أن يمسك الزوائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة. على الروائي أن يكون شموليا بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجا أولا، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة الـ على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي،وفن كتابة السيناريو والمسرح، ناهيك عن فن الـ Animation (الرسوم المتحركة).

وفي هذا يقول سناجلة عن روايته: "لقد حاولت شيئا من كل ما سبق في روايتي "ظلال الواحد"، ففي نسختها الرقمية المنشورة على الإنترنت في الموقع www.sanajlehshadows.sk.com كان هناك مشاهد حركية، ومؤثرات صوتية، وصور، ومقاطع من أفلام سينمائية، إلا أن "ظلال الواحد" ليست سوى البداية فأدواتي ما زالت بحاجة لتطوير وعمل كثير".

رابعا: الناقد الإلكتروني

السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الجزء من البحث يقول: هل نستطيع أن نجد ناقدا يحمل القيمة النقدية المطلقة للعمل الأدبي الذي يمارس نقده؟

على سبيل المثال لو عرضنا أمر رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ على ناقد محايد لا يعرف من هو نجيب محفوظ، ولا يعرف ملابسات الرواية

ولا قرار منع طباعتها في مصر، ولا شيء عن الضجة التي أثارتها وانقسام الناس حولها ما بين مؤيد ومعارض .. ترى ماذا يقول هذا الناقد؟

للإجابة عن مثل هذا السؤال يجب أن نتأمل العالم من حولنا، ونرى تطوره التكنولوجي والتقني الذي يقفز بأسرع من لمحات البصر، فبعد التطور العظيم الذي حققته أجهزة الكمبيوتر الشخصية، وبعد النجاح الهائل الذي حققه المبرمجون - ولا يزالوا - من الممكن لي أن أطلب من أحد الأصدقاء المبرمجين تصميم برنامج يطلق عليه اسم الناقد الإلكتروني، يكون من أهم وظائفه تحليل اللغة التي يستخدمها الأديب في عمله، وتحليل الحوار سواء كان باللغة الفصحى أو العامية، وتحليل الشخصيات الواردة في هذا العمل، بل ومقارنتها بشخصيات متشابهة في أعمال أخرى وتحليل الأحداث تحليلا فنيا أو بنيويا وتحليل الصراع الإنساني داخل العمل، وما إلي ذلك وعندها نستطيع أن نرى أنواع التناص الأدبي أو مقدار التأثير والتأثر (ولا نقول السرقة) بين عمل إبداعي وآخر، وفي أكثر من لغة.

ولاشك أن مثل هذا البرنامج سيسهم إسهاما فعالا في الكشف عن قيمة العمل الإبداعي، فبعد أن أعرض عليه رواية "أولاد حارتنا" على سبيل المثال، فإنني بالتأكيد سأتلقى رسائل نقدية منه، تضع تلك الرواية في مكانها الصحيح على خريطة الرواية العربية والعالمية، دون أدنى تحيز أو انفعال.

وبما أنه لدينا أكثر من نوع من أنواع الكتابة الأدبية أو أكثر من جنس أدبي (شعر، قصة قصيرة، مسرحية، رواية، مقال أدبي، مقال نقدي ..الخ) فإنه من الممكن لأصدقائنا المبرمجين أن يقوموا بتصميم برنامج خاص لكل نوع أدبي، ذلك أن المواصفات المطلوبة لبرنامج نقد الشعر ستختلف بالتأكيد عن المواصفات المطلوبة لبرنامج نقد الرواية، فالشعر يحتوي على موسيقى وأوزان وإيقاعات وتفعيلات وبحور شعرية بسيطة ومركبة، ولغته الفنية تعتمد على الإيحاء والتكثيف والرمز، بطريقة أكثر إثارة من القصة القصيرة على سبيل المثال، ومن هنا فإن تصميم البرنامج الخاص بالشعر، على سبيل المثال أيضا، يجب أن يختلف عن برنامج الرواية أو القصة .. وهكذا.

غير أنه في جميع الأحوال يجب أن يكون هناك تراكم معرفي وخبرة تذوقية، وإذا كانت شبكة الإنترنت العالمية تستطيع تحقيق التراكم

المعرفي، فكيف لها أن تحقق الخبرة التذوقية؟ (سؤال أوجهه للزملاء المبرمجين).

أيضا يفيد برنامج الناقد الإلكتروني المقترح في اكتشاف السرقات الأدبية، وفي الكشف عن علاقة النص الأدبي بغيره من الأعمال الأخرى التي سبقته، أو المعاصرة له.

إن هذا البرنامج من الممكن أن يفيد عملية البحث العلمي، ويفيد الحركة النقدية في العالم كله إفادة عظيمة، لذا فإنني أطالب أصدقاءنا المبرمجين أن ينشطوا في هذا الاتجاه الذي سيكون له أبلغ الأثر في إيقاف علمية السطو الأدبي على جهود الآخرين، وبخاصة في مجال الرسائل العلمية من ماجستير ودكتوراه حيث لوحظ في العقود الأخيرة ارتفاع نسبة سرقة الرسائل العلمية والأبحاث الأدبية.

أيضا من الممكن لبرنامج الناقد الإلكتروني أن يحدد مستوى العمل الإبداعي المرسل للناقد (البشري) عبر البريد الإلكتروني، فبالتأكيد هناك حد أدنى لجودة العمل الأدبي أو الفني، وبالتأكيد هناك حدود فاصلة بين كل جنس أدبي وآخر. ومهما بلغت درجة تأثر الآداب والفنون ببعضها البعض، أو تداخلها مع بعضها البعض، فيما يسمى بـ عبر النوعية، فلابد من ضوابط معينة. هنا من الممكن للبرنامج بعد تغذيته ببعض القواعد النقدية، وبعض المعلومات أن يقرر استقبال عمل ما لأنه يستوفي هذه الشروط، أو يقرر عدم استقباله لأنه دون الحد الأدنى، وبالتالي فإن هذا البرنامج يساعد الناقد في الاختيار، وفي وضع حد أدنى لجودة العمل الذي سيتعامل معه عبر البريد الإلكتروني، إما بقراءته على شاشة جهازه أو بطباعته على الورق.

وفي تصوري فإن برنامج الناقد الإلكتروني لن يفحص المؤلفات أو النصوص الأدبية أو النقدية فحصا تافها أو مزيلا أو ركيكا، وليس في مقدوره أن يفعل ذلك، فهو لا يعتمد على المزاج الإنساني أو مزاج الناقد الشخصي، ولا على الأهواء التي تثيرها المشاحنات الفكرية.

إن السؤال الذي يطرح نفسه بعد ذلك هو: هل سينتهي النقد الإلكتروني إلي نوع من الاستبدادية الإلكترونية - إن صح التعبير - وبالتالي فقدان حرية الناقد (البشري) الذي سيعتمد اعتمادا أساسيا على مخرجات هذا البرنامج ونتائجه في استكمال الرحلة النقدية؟ وهل سينتهي هذا النقد إلي نوع من الصلابة المعرفية التي تتيحها الشبكات

العالمية؟ حيث إن المعلومة المقدمة ستظل كما هي دون محاولة تمحيصها واكتشافات دلالات معرفية أخرى حولها؟ أو كما هو في علم الحساب ١+١= ٢ دون محاولة ابتكار آفاق معرفية جديدة والاكتفاء بما تقدمه الشبكات من معلومات؟

لا أعتقد حدوث ذلك لأن الإنسان الذي اخترع الأجهزة الإلكترونية، وتوصل إلي الشبكات العالمية لن يقف طموحه وإبداعه عند حدود، فهو دائم التجدد، دائم الإبداع، لا يركن إلي نمط واحد، بل إن الديمقراطية المعرفية التي تتيحها شبكة المعلومات ستجعله يبحث دائما عن الجديد. ونأمل أن يكون الجديد دائما في صالح الإنسان الذي كرمه الله على سائر المخلوقات.

أعتقد أننا بهذه المحاور الأربعة: المواقع التي تنشر الأدب العربي على شبكة الإنترنت. والإنترنت كموضوع من موضوعات الأدب العربي، وتقنيات شبكة الإنترنت كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني، وحلم الناقد الإدبي الإلكتروني، نكون قد أسهمنا في رسم معالم الأدب العربي على شبكة الإنترنت خلال الحاضر والمستقبل القريب، التي يتوقع د. سليمان العسكري (رئيس تحرير مجلة العربي الكويتية) مزيدا من اتساع رقعة النشر الإلكتروني العربي من خلالها، وما يصاحبه من انخفاض في حجم النشر الورقي لمنتجات الثقافة العربية بعامة.

أحمد فضل شبلول ـ الإسكندرية
نائب رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب
ورئيس لجنة الإنترنت باتحاد كتاب مصر

الإبداع .. وداء الصحافة !!

هزبن عمر

إنها سم شاف ، وترياق زعاف !!
أو هي ما تشاء أن تسمى أنت من متناقضات الحياة ومفارقات الواقع .
ما تعرفه أن بها الخير كله والشر كله للأدب والأدباء ونعرف قدر هذه المعرفة كذلك أنه لا أدب ولا تاريخ ولا ذاكرة بدونها ولا نتجاوز الحق إذا قلت أن وجودها مرتبط بعقيدتها نفسها ، فمن تلك " الصحافة " التى دأب كتاب الوحى على تسجيل أى الذكر الحكيم عليها كان مسمى " الصحافة " ثم نشطت حركة التسجيل والتوثيق على تلك الصحاف والأكتاف والأحجار وسعف النخيل حتى وصلت إلي تسجيل ديوان العرب مرورا بالحديث الشريف - صحيحه ومجروحه - والسيرة النبوية .
مع توافر مادة الكتابة والتوثيق من الصحاف وشقائقها إلى القماش والجلود والبردى اجترت الذاكرة العربية ، تحفظ من عيون الشعر وأطرافه شتى !!
وجمعت المنتخبات والمختارات والمعلقات والشروح كديوان الحماسة وخزانة الأدب والكامل والأغانى .
لم تكن حركة توفير مادة الكتابة والتسجيل ثم النهوض للعملية نفسها ثم نشر ما يكتب ويجمع سوى " العملية الصحفية " بأشكالها وأدوارها التى نعرفها الآن من جمع " الخبر " والتأكد من صحته لأصحاب الضمير الصحفى طبعا !!
ثم الدفع به إلي " الخطاط " أو " الجميع " القائم على سطر المادة وتنسيقها كذلك كما يفعل " المخرجون الصحفيون " ثم تغليف العمل : الكتاب ثم نشره وتوزيعه على الناس لقراءته والإفادة منه والتعليق عليه سلبا أو إيجابا .
من الصحائف كان " التصحيف " و " المصحف " و " الصحافة والصحاف : أي أن منها ذروة الخير " والتقديس المصحف ، و الشك والتدليس : التصحيف

وقد لحق بها بعض المهن والحرف كالصحافة والنساخ والخطاط وبائع الكتب ثم بائع الصحف وأخيرا الصحفى.

قد يظن ظان أننا تصنع علاقة ما بين ما لا علاقة بينه، أو إدعاء جذور ما لا ينبغى للصحافة أن تدعيها فأين هى من الأدب والأدباء فى كل هذا ؟!

لعلنا نتخذ سبيل المباشرة أكثر فنشير إلي الشاعر تحديدا وقد حمل على كتفيه تاريخ القبيلة العربية وطموحاتها وزاد عن سمعتها ونشر مكارمها فى الأفاق وضخم معايب المنافسين والأعداء وهل نشأت الصحافة لدينا لغير هذا الغرض ؟! تبدلت القبيلة بالحاكم : محمد على مثلا فقام الصحفى : محرر الوقائع مقام الشاعر مداح القبيلة والخليفة والأمير والثرى وراح يذيع أخبار دولة محمد على وأعماله وإنشاءاته وخطبه وأوامره

ثم ما لبثت أن حلت الأحزاب والتجمعات السياسية وأحيانا المصالح التجارية محل القبيلة فى منافسة للحاكم محمد على وسعيد وإسماعيل ومن تلاهم فاذا سيل من الصحف يصدر : القطائف واللطائف والمسلة والمقطم والمقتطف والتبكيت والتنكيت والنديم ثم الأهرام والأحرار ولا يكاد يحصى من صحف تتجه كل متجه وتنحى كل منحى

نقله أخرى شهدتها الصحافة بعد أن مالت إلى الاحتراف أكثر وبعد قبول دور الشاعر فى الحياة السياسية فتصدى المفكرون والأدباء لاحتراف المهنة الصحفية، وتجد أراءهم وأفكارهم فيها، فها هم أولاء كبار قادة النهضة الفكرية والأدبية، يمارسون المهنة فى الصدارة منها رؤساء تحرير : لطفى السيد، ومصطفى صادق الرافعى، طه حسين والعقاد والمازنى وأحمد حسن الزيات، بحيث يصعب إقامة أسوار فاصلة بين الصحفى والأديب فى ذلك الزمن، وحتى حلقات الأدباء والساخرين أنفسهم ما كانت تكتمل لولا الصحف، هنالك عبد العزيز البشرى ومحمد البابلى والدكتور محجوب ثابت وفكرى أباظة وظل الخيط ممتدا فى يد الأدباء الصحفيين حتى بعد الثورة فتصدر المهنة فكرى أباظة وكامل الشناوى حتى بيرم التونسى نفسه الذى عمل بجريدة الجمهورية التى رأس تحريرها كامل الشناوى وطه حسين وموسى صبرى.

وظلت مدرسة الصحافة الوطنية فى عصر ما بعد الثورة ديوانا للأدب العربى. فها هى ذى (المساء) برئاسة خالد محيى الدين تعزز كل جيل الستينات تقريبا فى مجال القصة والرواية والشعر والنقد حتى أن دراسة

الحركة النقدية والابداعية فى الخمسينات والستينات لا يمكن أن تمر عابرا على صحف الجمهورية والمساء والاهرام وروز اليوسف وغيرها .
هذا كله حسن ولا ثغرة منها تطعن فى دور الصحافة وقيادتها للحركة الأدبية ، ومعارك المفكرين الكبرى ومنها مثلا معركة طه حسين مع زكى مبارك ومعركة الفن للفن أو الفن للحياة بين مندور ومن معه ضد رشاد رشدى ومن والاه فأين المطعن فى الصحافة إذن ؟!
فى ذلك الزمن وربما حتى بداية الثمانينات من القرن الماضى حينما بدأت تطغى مفاهيم الربح والخسارة على مفاهيم القيم الفكرية والسياسية والفنية .
فشيئا فشيئا تصدر عنق (التوزيع) عنصر القيمة وما دام الأمر يرتبط بالتوزيع فلابد من تنحية الأدب والأدباء عن الصدارة ليحل محلهم أبواب الحوادث والكرة مع انهيار حركة التعليم والثقافة اتجه القارئ إلى التسلية والتنفيس عن مكنون نفسه بالالتجاء للحوادث التى استشرت مع تراجع الهدف القومى أو المشروع القومى كذلك سيادة السطحية فى التلقى وليس أكثر تعبيرا عن هذه السطحية فى العرض والقراءة من صفحات الممثلين والمغنين وفضائحهم والتى يسمونها (صفحات الفن) ثم الكرة التى يسمونها (صفحات الرياضة) وما هى من الرياضة فى شئ
تراجع دور الأديب ووضع فى هامش الصحف من ناحية ومن ناحية أخرى رأى الأدباء الصحفيون أنفسهم أمام ممارسة مهنة شأنها شأن الهندسة والطب والزراعة والتجارة !! وللمهنة مقتضيات : فعلى الأديب الصحفى أن يستنفد طاقته فى صياغة خبر صحفى وتحقيق وتغطية وتحليل وحوار وشتى فنون الصحافة وهذه الفنون الصحفية تأخذ من مفردات اللغة أشهرها وأكثرها شيوعا أو ابتداء وتأخذ من المضمون أو الجوهر أقربه إلى أفهام العامة وقدراتهم على التلقى ، مع ميل إلى بعض الإثارة والتهييج .
يدخل كل أديب صحفى فى دوامة هذه المباشرة والسطحية وبالتدريج يتحول إلى ترس فى عجلة كبرى أكثر تروسها من المحررين المجردين من موهبة الإبداع .
فاذا ما ساقته الحالة الإنسانية إلى إبداع قصيدة مثلا فسوف تتسلل اليها " النثرية " والمباشرة واذا شاء معالجة قضية عبر (مقال أدبى) فهو " مبرمج " على المباشرة والاستسهال .

ويبدو لى أن بعض مفكرينا ومبدعينا الصحفيين وخاصة من الجيل الرائد ، كانوا على وعى بمستويات الكتابة هذه بين الأدب بتهويمه وتعميمه ونشدانه الثوابت والخلود ، وبين مقتضيات الكتابة الصحفية من هؤلاء الذين استطاعوا إقامة الحواجز والفواصل كان عباس العقاد الممارس للمهنة الصحفية فى أبسط صورها ككتابة الخبر حتى استطاع أن يقدم دراساته الفكرية العالمية فى العبقريات ومقالاته النقدية فى شتى فنون الأدب .

ومع هذا النمط الصحفى فى الكتابة يبدو لى أن بعض التطور قد ألمَّ ببعض الفنون الأدبية بل نشأت فنون أدبية وليدة الصحافة مباشرة كالقصة القصيرة إنها صيغة وسطى بين لغة الأدب وبساطة لغة الصحافة ولا أستبعد كذلك بالإضافة لعنصر الترجمة دورا ما للصحافة فى نشأة القصيدة التفعيلية العربية قصيدة تميل للقصر والتواصل مع الواقع وهمومه ، وتنشد أحيانا بسطاء الناس وبقيت القصيدة التفعيلية لدى صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى وحسن فتح الباب وعبد المنعم عواد يوسف وأحمد عبد المعطى حجازى وكمال نشات حفية بوهج الإبداع من خلال الصورة والمفارقة وإن اقتربت من لغة الصحافة الشائعة لتبقى مهنة الصحافة خيرا دائما وشرا مقيما لحركة الإبداع العربى !!

دور الوسائط المسموعة والمرئية
فى حركة الإبداع الإقليمى
" إذاعة وتليفزيون القناة "

مصطفى خضير
نائب رئيس القناة الرابعة
التليفزيون المصرى

مقدمة ..

لا شك أن الإذاعة والتليفزيون الإقليميين يقومان بدور هام فى مسألة الإبداع الفنى والأدبى حيث أن من أهم وأبرز أهداف هذا الإعلام الإقليمي هو البحث والتنقيب عن التراث الفنى والأدبى وإتاحة الفرصة لتقديم هذه الأعمال الفنية لجماهير المنطقة.

ومن أهم هذه الفنون طبعا هو فن السمسمية المميز لمنطقة القناة وأيضا الفنون الشعبية لأبناء محافظة الشرقية ومحافظتي سيناء الشمالية والجنوبية وأنا هنا أتحدث عن تلك المحافظات التى تدخل فى نطاق اختصاص إذاعة وتلفزيون القناة وهي محافظات الإقليم الثالث (القناة وسيناء).

وفى حقيقة الأمر أنه منذ إنشاء إذاعة وتليفزيون القناة عام ٨٧ للإذاعة و ٨٨ للتليفزيون وهما تقومان بدور هام جدا ظهرت ملامحه من خلال العديد من البرامج فى الإذاعة والتليفزيون على النحو الذى سيأتي فى بيان البرامج الثقافية لإذاعة القناة وبرامج التلفزيون التى اسهمت فى تدعيم الإبداع الفنى والأدبى فى منطقة القناة والشرقية وسيناء الشمالية والجنوبية.

م	البرنامج	المدة	الدورة	ساعة الإذاعة
١	مرحبا بالحياة (منوعات ثقافية)	٥ ق	يومي	٦,٢٥
٢	أزجال فى أمثال (زجلى يقدم الأمثال فى قالب زجلى)	٥ ق	٢ ح اسبوعي	١٠,٥٠
٣	الميكروفون الطائر (معلومات عن المدن فى منطقة القناة)	٥ ق	٢ ح أسبوعي	١٠,٥
٤	لكل نجاح مفتاح (يتناول أهم قضايا المجتمع صلة الرحم – الإدمان)	٥ ق	٢ ح أسبوعي	١٠,٥٠
٥	القراءة للجميع لقاءات مع المهتمين بالثقافة حول أهمية القراءة)	١٠ ق	أسبوعي	١١,٢٠
٦	مواقف مضيئة (حول أهمية المواقف المضيئة فى التاريخ الإسلامى)	٥ق	٣ ح أسبوعى	١١,٥٠
٧	مشاعل النور (يتعرض لأهم الشخصيات فى كافة المجالات التى أثرت الحياة العامة)	٥ق	٣ ح أسبوعى	١١,٥٠
٨	قراءة فى كتاب .. (يتناول بالشرح والتعليق كتاب من الكتب التى تدعو إلى القيم والمثل العليا والمعرفة)	٥ ق	يومي	٦,٥٥
٩	ع . السمسمية (برنامج نقدي يتناول أهم قضايا المجتمع فى قالب زجلى)	٥ ق	يومي	١٧,٤٥
١٠	ذاكرة القرن العشرين (أهم الأحداث التاريخية التى مر بها القرن العشرين)	٥ق	يومي	١٧,٤٥
١١	الموسوعة الثقافية (معلومات ثقافية متنوعة فنية ورياضية – وعلمية)	٥ق	يومي	١٦,٢٠
١٢	مستشارك القانوني	٥ ق	٤ ح	١٨,٥٠

	(يعرض لأهم الفتاوى القانونية من خلال رد المستشار القانوني للبرنامج)		أسبوعى	
١٣	دليل الخدمات (يعرض لأهم الخدمات الموجودة بمنطقة القناة لتعريف المستمع بها)	٥ق	٣ ح أسبوعي	١٨,٥٠
١٤	بنك المعلومات (أهم المعلومات الثقافية لتعريف المستمع بها محليا ودوليا)	٥ ق	يومي	١٩,٢٠
١٥	لوحة المساء (عرض لنماذج شعرية للشعراء)	٥ ق	يومي	١٧,٥٥
١٦	نادي الأدباء (يتناول البرنامج فى شكل ندوة إبداعات شعراء وأدباء منطقة القناة)	٣٠ق	أسبوعى الخميس	٢٢,٢٥
١٧	من قصور الثقافة (يتناول أهم أنشطة قصور الثقافة بمنطقة القناة مسرح - شعر - فنون شعبية)	٣٠ق	أسبوعي الخميس	٢١,٤٥
١٨	أفاق (يتناول لقاءات مع الباحثين المتخصصين فى كافة المجالات حول بحوثهم العلمية وأهمية تطبيق هذه الأبحاث)	٣٠ق	أسبوعي الأربعاء	١١,٤٥
١٩	أحكى يا سمسمية (فترة مفتوحة تتناول تاريخ السمسمية ورواد فن السمسمية فى منطقة القناة مع المستمعين وإذاعة أغاني السمسمية)	٦٠ق	أسبوعي الأربعاء	٢٣,٠٠

أما برامج التليفزيون التى اسهمت فى تدعيم الإبداع الفنى والأدبى فى منطقة القناة والشرقية وسيناء الشمالية والجنوبية هي :-

ع . السمسمية :

برنامج بدا مع بداية القناة الرابعة عام ١٩٨٨ ، ويهتم بتقديم أغاني السمسمية وكتاب أغانيها وأدوارها وكذلك عازفى آلة السمسمية.

استطاع البرنامج أن يحتفظ بتسجيلات نادرة لعدد من رموز السمسمية الراحلين أمثال مرسى بركة (الإسماعيلية).

رجب أبو حسن (بورسعيد) ومن هم على قيد الحياة أمثال الكابتن غزالى وكامل عيد وحسن الشعرى واستطاع أن يعيد تسجيل الأدوار القديمة التى عاصرت مراحل تاريخية مرت بها المنطقة مثل حفر قناة السويس وحروب مصر فى ٥٦ و ٦٧ والاستنزاف والعبور فى ١٩٧٣.

وقد استطاعت القناة الرابعة أن تقيم ثلاث مهرجانات كبرى لفن السمسمية بمدينة بورسعيد أعوام ٨٨، ٨٩، ٩٣.

تسابقت خلالها فرق الآلات الشعبية والفنون الشعبية وموسيقى التراث وتم تكريم العديد من رموز الفن الشعبى بالقناة.

الأبجدية:

برنامج ثقافى معرفى موسوعى يستعرض يوميا أسماء الأماكن والشخصيات والأحداث التى شهدتها منطقة القناة فى العصر الحديث والمعاصر من خلال ترتيب أبجدي لأول حرف فى مثل هذه الأسماء وهو مدعم بتعليق صوتي بغرض تدعيم المعلومات العامة لدي ابن المنطقة عن أشياء فى محيطة القريب.

مدة البرنامج ١٠ دقائق يوميا يذاع الساعة العاشرة مساء.

ما أحلى الغنا

برنامج يبحث عن جذور وأصول الفن الشعبى بمحافظة بورسعيد والمناطق المحيطة ببحيرة المنزلة من خلال الشخصيات الطبيعية وأهل هذه الفنون مثل زفة الطمبورة وعائلة البرامكة وغيرهم من منشدى الأدوار القديمة المستوحاة من مرحلة حفر القناة والتى كانت جذورها من منطقة الخليج العربى. مدة هذا البرنامج ٣٠ دقيقة ويذاع يوم السبت الساعة ١٠،١٥ من كل أسبوع.

بعشق القناة:

برنامج تسجيلة يبحث فى المنطقة عن الأصول والجذور والتراث والمناطق الغارقة فى المحلية البعيدة عن الأضواء (قرى الصيادين وجلساتهم المسائية وحياتهم المعيشية وعلاقاتهم بالبحر والرزق والعيال).

كيف يطهون طعامهم ؟ وكيف يأكلون ؟ وكيف يربون أولادهم؟ وكيف يتسامرون ؟ وقبل كل ذلك كيف يتعاملون مع البحر والشباك والرزق ؟ كل ذلك على الفطرة . مدة هذا البرنامج ٣٠ دقيقة ويذاع الأحد الساعة ٦,٣٠ من كل أسبوع .

نقوش على جدار الزمن :

برنامج تسجيلى مدته ٥ دقائق يذاع العاشرة مساء . يتناول العديد من الموضوعات والمناسبات والشخصيات والأحداث والأماكن المرتبطة بمنطقة القناة وسيناء والشرقية ليستطيع أي مبدع أن يستفيد من كم للمعلومات التى يقدمها البرنامج .

تاريخ وفن :

برنامج تسجيلى يتناول أسماء وأحداث فنية فى السينما والمسرح والموسيقى والفن التشكيلى والإبداعات الأدبية جميعها مدته ١٥ دقيقة ويذاع مرة واحدة الساعة العاشرة من كل أسبوع .

تراث :

من البرامج القديمة جدا فى القناة الرابعة فقد بدا مع بداية إنشاء القناة قدم كل مافى المنطقة من حرف تقليدية (القفاصين – الفحاورين – مبيض النحاس – مكوجي الرجل – الطرابيشى – عامل الرباط – البمبوطي – القلفصى – صانع فوانيس رمضان القديمة – الصياد – صياد أم الخلول – بائع البكلويز – فران شوي السمك ... إلخ) .

أيضا قدم العادات والتقاليد القديمة (سبوع المولود – تنجيد العروسة – كحك العيد – الحنة ... إلخ) .

يقدم كل ماهو يندرج تحت مسمي ومعني التراث أي الأشياء التى تندثر الأن أو أندثرت فعلا حتى يرتبط المشاهد ابن المنطقة بجذوره . البرنامج تسجيلى مع تعليق صوتي مدته ٢٠ دقيقة أسبوعي يذاع الثلاثاء من كل أسبوع الساعة ١٠,٤٥.

فنان من بلدنا

برنامج حديث العهد بالقناة الرابعة عمرة سنة ونصف مدته على الشاشة ١٥ ق ويذاع أسبوعيا الأربعاء الساعة ١٠,٤٥ من كل أسبوع . يلتقى فى كل حلقة على حدة بأحد رموز المنطقة من أدباء وشعراء ومطربين وممثلين وفنانين تشكيليين .

يتناول البرنامج السيرة الذاتية لهؤلاء المبدعين يقدمهم للمشاهدين الذين يحبون فنهم ويلقى الضوء على جوانب أخرى فى حياتهم الاجتماعية ونشأتهم الفنية ومشوارهم الفنى وعلى يد من تتلمذوا ومن هم تلاميذهم النجباء .

البرنامج يقدم قدوة للشباب من المبدعين .

فنون الرابعة :

برنامج مدته ٣٠ ق يذاع أسبوعيا الخميس الساعة ١٠,٤٥ متخصص فى معارض الفن التشكيلى وإلقاء الضوء على المبدعين التشكيليين ومدارسهم الفنية وكذلك المتذوقين لهذا الفن من الجمهور والبرنامج يستهدف الارتقاء بأذواق المشاهدين من أبناء المنطقة وكذلك إلقاء الضوء على المبدعين منهم .

أصوات وألحان :

من البرامج القديمة فى القناة الرابعة له تاريخ طويل ويستهدف اتاحة الفرصة للمواهب الشابة من أبناء المنطقة وكذلك إلقاء الضوء على المبدعين منهم .

أصوات وألحان :

من البرامج القديمة فى القناة الرابعة له تاريخ طويل ويستهدف اتاحة الفرصة للمواهب الشابة من أبناء المنطقة الذين يرون فى انفسهم استعداد للغناء .

والبرنامج يقوم بعمل مسابقات لهذه المواهب الشابة فى ظل وجود لجنة تحكيم من اساتذة الغناء العربى وكبار الملحنين أمثال سليم

سحاب وقد اتيحت الفرصة للعديد من المشاركين فى البرنامج من الشباب للوصول إلى الغناء فى مجالات أكثر اتساعا مثل دار الأوبرا .

وقد كان للبرنامج الفضل فى وصول العديد من المشاركين فيه إلى مكانة فنية جديدة .

مدة البرنامج ٣٠ دقيقة ويذاع أسبوعيا الخميس الساعة ١٠,٤٥ .

لقاء الأدباء :

من برامج القناة الرابعة الثقافية يهتم بالحركة الأدبية فى المنطقة بكل مجالاتها يناقش أسبوعيا القضايا الأدبية المطروحة والإبداعات الجديدة وهموم المثقف الإقليمي ومشكلاته ويتيح الفرصة للمبدعين الشبان أن يقدموا إبداعاتهم للمشاهدين ، ويقوم البرنامج أيضا بمتابعة وتغطية اللقاءات الأدبية الهامة ومهرجانات أدباء إقليم القناة وسيناء والشرقية .

مدة البرنامج ٣٠ دقيقة ويذاع أسبوعيا السبت الساعة ١٠,٤٥ .

كانت هذه هي البرامج الثقافية المتخصصة التى تقدمها إذاعة وتليفزيون القناة والتى تساهد بشكل كبير فى الإبداع الإقليمي .

غير أن هناك برامج غير متخصصة فى الثقافة ولكنها تساهم أيضا بشكل كبير فى الإبداع الإقليمي وعلى سبيل المثال .

برنامج على شط القنال :

وهو برنامج يومي على الهواء مباشرة يستضيف فى كثير من الأحيان مبدعين وفنانين وأدباء وشعراء وتشكيليين .

برنامج للشباب فقط :

برنامج متخصص فى قضايا الشباب المباشرة ولكنه أحيانا يتناول إبداعات الشباب المختلفة .

أسماء البرامج الثقافية التي تذاع على شاشة القناة الرابعة

م	البرنامج	المدة	الدورة	اليوم	ساعة الإذاعة
١	ع. السمسمية	٢٠ ق	أسبوعي	السبت	١٢,٤٥
٢	الأبجدية	١٥ق	يومي		١٠,١٥
٣	محلى الغنا	٣٠ق	أسبوعي	السبت	١٠,١٥
٤	بنعشق القناة	٣٠ق	أسبوعي	الأحد	٦,٣٠
٥	نقوش على جدار الزمن	٥ق	أسبوعي	الأحد	١٠,٠٠
٦	تاريخ وفن	١٥ق	يومي	الأثنين	١٠,٠٠
٧	تراث	٢٠ق	أسبوعي	الثلاثاء	١٠,٤٥
٨	فنان من بلدنا	١٥ق	أسبوعي	الأربعاء	١٠,٤٤٥
٩	فنون الرابعة	٣٠ق	أسبوعي	الخميس	١١,٥٠
١٠	أصوات وألحان	٣٠ق	أسبوعى	الخميس	١٠,٤٥
١١	لقاء الأدباء	٣٠ق	أسبوعى	السبت	١٠,٤٥

مما تقدم نستخلص النتائج التالية :

١- إذاعة وتليفزيون القناة تساهمان فى حفظ تراث المنطقة الفنى والأدبى والثقافى.
تبحثان فى مجتمع الإقليم الثالث (القناة وسيناء والشرقية) عن أصحاب المواهب المغمورين واتاحة الفرصة لعرض مواهبهم على المستمعين والمشاهدين كنوع من التشجيع على المزيد من الإبداع والانطلاق نحو آفاق أرحب.
تتيحان الفرصة للمواهب الشابة لعرض مواهبها على كبار الأدباء والمثقفين والفنانين لتقييمها وإبداء النصح والإرشاد من أجل تدعيم هذه المواهب.

٤- حدث بالفعل تبني الكثير من المواهب الشابة فى كافة مجالات الإبداع فنيا وأدبيا من قبل إذاعة وتليفزيون القناة أدت إلى وصولهم إلى مستويات إبداعية أفضل فى العاصمة القاهرة .□

المحور الثاني : الشعر

المصطلح النقدي

في الخطاب الشعري المعاصر

المصطلح النقدي
في الخطاب الشعري المعاصر

د. أيمن تعيلب

كيف يقرأ النقد الإبداع؟ وكيف يكيف الإبداع النقد ؟ هذا هو سؤالنا الجوهري الذى نطرحه على طوال هذه الدراسة النقدية، وهو سؤال على عكس معظم الأسئلة النقدية السائدة فى الأبيات النقدية المعاصرة والتى تنصرف باستمرار إلي السؤال القديم الجديد: كيف يقيم النقد الإبداع ؟ لكن هذه الدراسة سوف تطرح سؤالا جديدا يتمثل في: كيف يقرأ الإبداع الشعري نظريات النقد ذاتها ؟ فأنا أتصور أن الفعالية الإبداعية قادرة على تكييف وتطوير النظرية النقدية أكثر مما تفعله هذه الأخيرة، وان تقييمنا لنظرية النقد يجب أن يكون من خلال فحص مقولاتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية من خلال بنية النص الابداعى ذاته، ففى غياب مركزية النص الابداعى يتحول النص النقدى إلي صورة مطابقة له، ومن هنا وجب أن نكون واعين بأن قراءة النقد هى قراءة النص الذى كتب للنقد، وليس النص النقدى بديلا للإبداع ذاته، ومن خلال الالتحام الخلاق بين ترسانة المصطلحات والمفاهيم النقدية، وومج الطاقة الإبداعية تتخلق أدوات معرفية ونقدية أفضل وأدق، سواء في مقولاتها النظرية أو في إجراءاتها التطبيقية معا، ومن هذا المنطلق كان علينا أن نتساءل: هل كان الخطاب النقدي العربي المعاصر في بعض تصوراته ورؤاه النقدية يمثل انعكاسا معرفيا وجماليا لنظريات النقد الغربية، أكثر مما كان يمثل انبثاقا معرفيا وجماليا نابعا من بنية النصوص الإبداعية العربية ذاتها ؟ وهل ثمة نتائج نقدية نستطيع أن نرتبها على هذا التوجه النقدي بعد محاولة اختباره وفحصه نظريا وعمليا: أما نظريا: فعلى مستوى خطاب النظرية النقدية، وأما عمليا: فعلى مستوى فعاليات التطبيق النقدي على النص الشعري ذاته ؟! وبصورة عامة تعنى هذه الدراسة من بعض جوانبها بإعادة تقييم النقد

والإبداع معا، وتطرح أسئلة كثيرة من قبيل هل كان النص الشعري العربي المعاصر حقلا للدراسات النقدية الموضوعية المستنبطة من داخله الجمالي الخاص به؟؟؟ كما يدعى معظم النقاد، أم كان النص الشعري حقل اختبار تجريدي لمقولات النظرية النقدية المسقطة عليه من علٍ ؟!
ومن اجل هذا كان علي هذه الدراسة أن تجرب قراءة الوعي النقدي في بنية الإبداع ذاته، وليس العكس، ذلك أن الأشكال البلاغية والأسلوبية كانت تتطور في بنية الشعر العربي المعاصر أو حتى القديم مع تطور أشكال الحياة والعقول والوجدانات دون وعى من أولئك النقاد وربما من الشعراء أنفسهم وإذا كان تودوروف يفرق فى كتابه (النظرية الأدبية والخطاب) بين حدود النظرية، وحدود الخطاب فان هذه الدراسة سوف تنحو باتجاه فحص المقولات النقدية الشعرية بوصفها المادة الأولى البكر التى يشتغل عليها المنهج النظرى والاجرائى للنقد، فثمة جدل خلاق مستمر بين المصطلح الشعرى، والمصطلح النقدى، أيهما اسبق من الثاني ؟ بالتأكيد الإبداع كان سباقا باستمرار، وهذه الأسبقية الإبداعية تضعنا وجها لوجه مع وضعية جمالية تتراكم وتتصاعد يوما بعد يوم، حتى تتبلور في معايير نقدية نظرية قادرة على فحص الإبداع ذاته من جهة، وتطويره من جهة أخرى، ولكن من قال بأن النقد هو الذي يدفع الإبداع دوما ؟ بل الإبداع يدفع النقد أكثر مما يدفع النقد الإبداع، وإذا كنا نرى بان الإبداع لا يتخلق بالمصطلح النقدي، وحدوده النظرية والمعرفية بل من رحابة الواقع وحيوية الخيال، وهما شيئان ينبع منهما كافة صور الإبداع في جميع مجالات الحياة، فمن هنا يطرح هذا البحث تصورا نقديا مهموما بتحويل نظرية النقد المعاصرة من تجريب المعيار النقدي، إلي معيار التجريب الابداعى، بغية خلق تصور جمالي ومعرفى جديد يكون قادرا على توصيف وفحص البلاغات الشعرية التجريبية الجديدة من جهة، ومحاولة ترسيم وخلق الحد الجمالي الجديد على الجهة الأخرى، يقول الدكتور حميد لحمداني: " إن النظرية الأدبية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلي منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها: ما مدى قدرتها على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية ؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية أدبية لا تقيم لها الجانب وزنا لا يمكنها أن تخلق إلا منهجا عاجزا عن ملاحقة الثورة الأدبية اللازمة ؟ وهذا يعنى في نهاية المطاف أن

النظرية الأدبية لا يمكنها إلا أن تكون مرحلية، وان تجاوزها مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من داخل مستجدات الحقل الأدبى نفسه))(١) وفى ضوء ما سبق يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية على ١- جانب النمذجة ٢- جانب الوظيفة الإنتاجية، أو قل القدرة على تفكيك النمذجة، أما جانب النمذجة فيتثمل فى القدرة على وضع نموذج شمولي إلي حد ما يكون قادرا على تقديم توصيف جمالي ومعرفي كاف ومقبول للظواهر الأدبية أما جانب الوظيفة الإنتاجية فيتمثل في أن تكون النظرية النقدية قادرة على الدوام بالتمتع بالقدرة على الانقلاب على نفسها باستمرار، وان تكون قادرة على مواجهة مقولاتها وإعادة فحصها في اى لحظة معرفية تلاحظ فيها أن نقصا ما يعترى تصورها الخاص، وهذا يعنى أن النظرية النقدية يجب أن تمتلك أدوات معرفية ونقدية مرنة وقادرة على الفعالية النقدية مثلها مثل الإبداع ذاته، فهي تراجع ذاتها باستمرار بين رحابة موضوعها، وعقلانية أدواتها، من اجل إعادة اكتشاف موضوعها وذاتها في آن، يقول الفنان رمسيس يونان في كتابة (غاية الرسام المصري): " إن الحياة قد تحتاط ولكن لتثبت، وهى تشمل المنطق، ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها ساعة العمل، فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة اغارة متواصلة على الحدود))(٢). إن النظرية الأدبية تسعى لمعرفة علم الأدب بينما النص الأبداعى يسعى لمعرفة الأصول المعرفية للنظرية ذاتها.وبهذا التصور يكون الإبداع الجاد الأصيل قادرا باستمرار على خلخلة الحد البلاغي والأسلوبى فى نظرية النقد، وهو قادر أيضا على تحويل المقولات المعرفية للنظرية، والمضامين الفلسفية للأدوات النقدية- تحويل جميع ذلك إلي محل للنقاش، أكثر من الإبقاء عليه موضعا للإعجاب، إننا بحاجة للاختلاف أيضا بنفس حاجتنا للاتفاق، بل أكثر من هذا بكثير.

وفى هذه الدراسة حاولنا طرح جميع التصورات السابقة حول النظرية الأدبية والمصطلح الابداعى: هل تتمتع النظرية الأدبية بشروط انسجامها وتكاملها مرة واحدة إلي الأبد ؟! ما مدى صحة الفروض النقدية التي تبلورت من فعاليات الإبداع السابق ؟ وهل تظل هذه الفروض قادرة على فحص الإبداع اللاحق أو حتى المعاصر لهذه الفروض ؟ وما مدى مواكبتها للتطور الجمالي والمعرفي الكامن في بنية الإبداع ذاته؟؟ إن

الإبداع يسبق النظرية دائما فهو نوع من الاستبصار الكلى بالوجود والواقع والكائنات والأشياء بينما تظل النظرية فى أرقى حالاتها بنت الاستدلال والاستنتاج والتحليل والموازنة وجميع آليات العقل، ومستحدثات الفكر، وقديما قال الشعراء وصالوا وجالوا قبل أن يدرك النقاد ويحللوا ويوازنوا فالفعالية الشعرية كانت تدرك عملها الحر الخلاق قبل أن تنتبه الفعالية النقدية إلي جدل الإبداع، وجسارة الخيال وتأسيس الفن.

وعلى حين تظل معرفتنا باللغة مهما سمت إلي العمق والأصالة محدودة بصورة مأساوية، لان الكلمات التى نملكها لا تستطيع أن تعبر بدقة عن علاقتنا الروحية والفكرية والخيالية المتشعبة والمعقدة بالواقع أو موقفنا من العالم المحيط بنا، إلي جانب ذلك كانت اللغة تمارس كثافتها المعقدة وجوهرها المستمر وفعاليتها الخلاقة فى الشعر والفن عامة، فقد كان الشعر سابقا للكلام وسباقا بالكلام أيضا.

فإذا كنا لا ندرك من أسرار الكلمات سوى دلالاتها التقريبية العامة، فإن النص الشعري كان قادرا على بلورة هذه الأسرار والترامي إلي مراميها البعيدة وطواياها الخفية، وتعاملها الحسي المباشر مع أشياء وموجودات العالم الذي نتنفسه ونحياه، إن إحساسنا بلسع النار أو ميعة السعادة، يستمر زمنا، بينما التعبير عن ذلك يتم بجملة واحدة لا تأخذ من حيز الزمن أكثر من لحظات، ولا تحتوى من كثافة الحالة التي كنا نحياها سوى شذرات أو فلتات متقطعات.

وفى الحالتين لا يعد التعبير تعبيرا كاملا عن الإحساس بالنار، أو السعادة، لأننا في هذه الحالة لا نعيش بحكم ما نقول، أولا نقول بحجم ما نعيش، أو قل نحن فى جميع أحوال وجودنا، وحالات معاشنا وتصوراتنا وأوهامنا، وأحلامنا وأشواقنا نعيش حالات وجودية حقة ملؤها الحس والحيوية والكثافة والتعدد والتداخل، بينما اللغة التي نعبر بها عن جميع ذلك تظل شاحبة فقيرة لا تمسك من هذه الحالات إلا بواديها الظاهرات، ولوامحها المقتضبات، بينما الفن والفن وحده هو القادر على الإمساك بالواقع والوجود والأشياء والكائنات والحالات فى صورها الكلية الطليقة، ومن هنا كنا نقول بان الحياة أوسع من النظرية، والفن أعمق من النقد، وقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدى على صواب حين قال قديما:

لا تقبلن الشعر ثم تعقه
وتنام والشعراء غير ينام
وأعلم بأنهم إذا لم ينصفوا
حكموا لأنفسهم على الحكام
وجناية الجاني عليهم تنقضي
وعتابهم يبقى على الأيام (٢)

ونظرا لأننا نجهل كثيرا من أسرار الكلمات والصور والتراكيب في بنية الشعر، ولا ندرى من سياق المفردات غير سطوحها البادية، غير منغرسين في طينها الخصيب، أحس الشعراء قديما بان النقاد أحيانا ليطابقون بين تجربة شعرية وأخرى مطابقة المرادف للمرادف في صورة غليظة، فعلى حين نجد الفن يقول الخاص ويعنى به، نجد النقد يقول العام ويحرص عليه، ومن هنا انتبه لسان الدين ابن الخطيب فى كتابه الشعر والسحر إلي مفارقات القول، وخصوصيات الرؤى فأدى ذلك شعرا بقوله:

فى منطق القول تزيين لباطله .. والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مجاج النحل تمدحه .. وإن ذممت فقل: قئ الزنانير
مدح وذم وعين الشئ واحدة.. إن البيان يرى الظلماء كالنور

ولأمر ما استعاذ الجاحظ قديما من فتنة القول، وغواية اللغة، كما قرن القدماء بين السحر والشعر، وظنوا أن الفن يتنزل من وادى عبقر تنزل الشياطين من عوالمها الغيبية المهيبة، وخصوا كل مشاعر بجنى أو شيطان يتنزل عليه، أو يروى له أو عنه، وكل ذلك يشير من بعيد أو قريب إلي فعالية الفن وسمو الخيال وتعاليه واقتدار الإبداع ونفاذه، فالشاعر القديم كان يزهى بقدراته الخالقة التى تتجاوز قدرات النقاد اللغويين والنجاة والأصوليين فكان يقول:

إن الحديث تغر القوم جلوته
حتى يغيره بالوزن مضمار
فعند ذلك تستكفى بلاغته

أو يستمر به عي وإكثـــار(٤)
وكان المتنبي يقول
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
فهو يبدع في ثقة وعلى النقاد أن يعللوا ويتأولوا، فالإبداع عطاء بلا نفاذ،
والنقد إدراك خاص بصاحبه، لذا فشعر المتنبي كما يراه:
ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح والعلوم
وهو إن قال شعراً دل بفروسيته السباقة في القول:
إذا صلت لم اترك مصالا لصائل
وإن قلت لم اترك مقالا لعالم
وإلا فخانتني القوافي وعاقني
عن ابن عبيد الله ضعف العزائم (٥)

لقد كان الشاعر العربي القديم مهموما بهموم الإبداع، ومحنة التعبير، ومراعاة سياقي المقال والمقام معا وأحيانا نراه يتقصد الخروج، لكنه كان يتمين في جميع الأحوال إن يكون دقيقا في أدائه اللغوي، ناقدا في رؤيته الشعرية، ولأمر ما قرنت الثقافة العربية بين الكلام بمعنى التعبير، والكلم بمعنى الجرح، فجرح الجسد كجرح اللسان، كلاهما أذى حقيقي، وانحراف عن الجادة، وسقوط في العجز يقول الشاعر:

وإن كلام المرء في غير كنهه كالنبل تهوى ليس فيها نصالها

وكأن ترتيب الكلام وتنظيمه في الفن مساو لترتيب الأحياء في الوجود، والقدرة على تنسيقه وتنضيده من جديد، قدرة على خلق الأشياء من جديد، ومن هنا كانت القدرة على الخلق الفني مساوية للقدرة على الخلق الوجودي، وإعادة تأسيس الواقع، وكان الشعر القديم يبذل كثيرا من العرق والدم والدموع لتأسيس صنعته وبضاعته من الفن، فنرى عدي بن الرقاع العاملي يقول عن كدحه في الإمساك بقصيدته:
وقصيدة قد تب أجمع بينها،
حتى أقوم ميلها وسنـــــادها
نظر المثقف في كعوب قناته:
حتى يقيم ثقافه منــــآدها

وعلمت حتى لست أسأل واحدا
عن حرف واحدة لكى ازدادها

إن الشعر قد شغل بالتحكيك والتشذيب والتثقيف حتى يخضع اللغة ويرغمها على قول ما يريد، وعندئذ يتلقاها القارئ سهلة عذبة مطواعة، ومن هنا لحظ كثير من النقاد القدامى والمحدثين إن الشاعر القديم كان الناقد الأول لفنه، يسهر عليه بالعناية والصقل والتوجيه، وكانت الأشكال البلاغية النقدية تسير جنبا إلى جنب مع الابدعات الشعرية الخالصة. فإذا كانت نظرية النقد باتت تؤسس مقولاتها الجمالية والمعرفية في خطابها النقدي الخاص بها، فان الشعر ذاته كان يؤسس نظريته من داخله، وليس من أى شئ خارجه، وكانت الشعرية القديمة اسبق فيما أرى في الوعي والدقة الفنية والنظرية من مقولات النقاد أنفسهم يقول الدكتور عبد القادر الرباعي:((إن الطريف حقا أن الأشكال البلاغية للصورة كانت تتطور في الشعر مع تطور الحياة والعقول دون وعى من أولئك النقاد، وربما من الشعراء أنفسهم ايضا))(٦)

لقد كانت إبداعات الشعراء تؤسس تصورها النقدي الخاص بها بصورة ضمنية داخل الفعالية الشعرية الخلاقة، وبصورة مجازية في مصطلحات خاصة بالشعراء، تبلور رؤاهم النقدية للفن ماهيته ووظيفته، وكان هناك هذا العراك الحي الخلاق بين المبدعين من الشعراء والمبدعين من النقاد، فقد كان للنقاد أيضا وسائلهم وأدواتهم وبضاعتهم الخاصة في البلاغة والمصطلح، وقد حفظت لنا كتب النقد والبلاغة في الموروث النقدي والبلاغي القديم أدبيات نقدية موسعة للغاية، تصور هذه المعارك النقدية الطريفة بين الشعراء والنقاد، على اختلاف تصوراتهم وأفكارهم وثقافاتهم، لحظنا هذا الصراع النقدي والبلاغي بين المتنبي ومعاصريه، وقد حفظت المكتبة العربية في هذا الجانب وحدة مكتبة بلاغية كاملة في الخطاب النقدي القديم والحديث معا، وقد سهر على هذه المكتبة الدكتور عبد الرحمن شعيب، يستل خصائصها البلاغية وأطرها النقدية، ومراميها الجمالية والمعرفية، وذلك في كتابه عن المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث) (٧)) كما عكف الباحث التونسي د. حسين الواد على ما أحدثته التجربة الجمالية لشعر المتنبى فى خط سير التجربة الجمالية العربية، وذلك فى كتابه القيم ((المتنبى والتجربة الجمالية عند العرب))(٨) علاوة عن الكتب التى دارت حول

المتنبى منفردا مثل كتاب الدكتور طه حسين (مع المتنبى) ومحمود محمد شاكر (المتنبى.....) وعبد الوهاب عزام (ذكرى أبو الطيب المتنبى) وعبد السلام نور الدين ((المتنبى وسقوط الحضارة العربية) ومحى الدين صبحى الذى كتب كتابا ضخما عن المعارك النقدية التى دارت حول شعرية المتنبى فى القرن الرابع عشر، ولسنا هنا بصدد ذكر كل ما كتب حول المتنبى، وهو كثير حقا، نراه فى جميع البلدان العربية والغربية وعلى مدار الأزمنة المختلفة، لكننا نحب أن نلفت النظر النقدى هنا إلي قدرة الشعراء الكبار أو قل الشعراء الجادون الأصلاء، على إثارة الحوار النقدى وتقديم أسئلة جديدة حول طبيعة الفن وهويته ومهمته، من خلاء مضامين الفن عندهم، والأشكال الجمالية الجديدة التى يطرحونها فى نصوصهم الإبداعية، فرى هذا لدى الفرزدق، وابى تمام، والبحترى، وابن الرومى، وأبى العلاء المعرى وقد عكف النقاد المعاصرون عكوفا حسنا على إبداعات هؤلاء الشعراء مثلما عكف عليها القدماء، نرى هذا فى دراسة د. وليد محمود خالص عن الشعراء النقاد بدأها بكتابه عن ((الفرزدق)) * ودراسة الدكتور فهمى عكام عن ((نظرية أبو تمام في الفن الشعري)) ودراسة محمود الريداوى الضخمة عن المعارك النقدية التى دارت حول شعرية أبو تمام فى الخطاب النقدى القديم، ودراسة د. زهير غازي زاهد عن(لغة الشعر عند المعرى) ودراسة د. وليد خالص عن ((المعرى ناقدا((وما قدمه بعض الباحثين العراقيين المعاصرين عن الاتجاهات النقدية لدى أعلام الشعر العباسى، إن جميع الجهود النقدية السابقة تؤكد حيوية القضية الفنية التى نحن بصددها فى هذا البحث بخصوص فحص المصطلحات النقدية التى أبدعها الشعراء المعاصرون فى خطاباتهم الشعرية المعاصرة مفرقين بدقة بين مصطلح نقدى يقدمه الشعر ضمن بنتيه الجمالية الخاصة، ومصطلح نقدى تقدمه نظرية النقد وفق آلياتها المعرفية، وإجراءاتها النقدية والتطبيقية

الموضوع والتأسيس المنهجي

قلنا إن هذا البحث ليس مخصصا فى نقد الشعراء وفق مقولات النقاد، أو نظريات النقد، لكنه مخصص لفحص المصطلح النقدى نفسه من داخل البنية الشعرية نفسها، فهو ((شعر على شعر)) ومن هنا تأتى

صعوبته، وإذا كان أبو حيان التوحيدي قد تنبه قديما إلى صعوبة النقد لأنه يمثل كلاما على الكلام، فما اشق مهمتنا في هذا البحث الذي يمثل نقد الشعراء للشعر بالشعر، فالفن مجاز وغموض، والنقد تحليل ووضوح، وقد يأتى النص الشعرى نقديا، وليس به مصطلح واضح، وقد يأتى المصطلح النقدى شعريا وليس به حكم نقدى غير الاستعارة أو التشبيه، أوأى صورة من صور المجاز الأخرى، مما يزيد الأمر غموضا وارتباكا والمصطلح بطبيعته يجب أن يكون محددا في سياقه الدلالي منضبطا في حدوده الجمالية والمعرفية قادرا على الاختزال والكثافة في وقت واحد، فكيف نوفق بين التلقائية والنظام، وبين الجموح والعقل؟؟؟ ولكن كل هذه الصعوبات يجب ألا تثنينا عن المحاولة المخلصة الدؤوبة، فنحن نرى أن البحث الجاد هو القادر على الخوض فى المناطق المجهولة، والطارح للأسئلة الجديدة، التى تثير كثيرا من القلق المعرفى الخلاق وليس مجرد تقديم إجابات باهتة فى عالم هو بطبيعته مؤسس على الاحتمال والتعدد والتداخل.

قلت إن موضوع البحث هو المصطلح النقدى كما تراءى فى بنية الشعر ذاته، ومنا هنا فسوف نتبع هذا المصطلح النقدى كما أبدعه الشعراء فى نصوصهم، وسوف تنصب هذه الدراسة على بعض الشعراء المعاصرين فى مصر وهم:

محمد سليم بهلــول
محمد سليم الدسوقى
احمد مخيمـــر
هاشم الرفاعـــى
صابر عبد الدايـــم
فؤاد مغنـــــم
صلاح والي
الشوادفــــى الباز
بــدر بديــــر

ونظرا لان هؤلاء الشعراء لم يدرسوا من قبل من خلال الموضوع الذى يقترحه هذا البحث، فقد عكفت على دواوينهم الشعرية المتعددة، أقرؤها وأصنف مادتها العلمية الخاصة بالمصطلحات النقدية المبثوثة فى

دواوينهم بصورة مباشرة واضحة، أو بصورة ضمنية مجازية، فقد كان الشعراء يشيرون أو يكتفون باللمح البارك للمصطلح، أو يذكرانه واضحا محددا في أحايين قليلة، ولكنه يظل متناثرا في موادهم الشعرية الكثيرة، من هنا رأيت أن اعكف على أشعارهم أصنفها وأرتبها واجمع بعضها إلي بعض، وما ند منها في المفهوم أو التصور رددته بلطف الصنعة إلي مركزه الجمالي، في عقد منسوق فيه تحديد المصطلح العلمى، وترتيب الخطوات المنهجية، واستنتاج النظرية النقدية، التى تمنى فى النهاية بالتركيب المعرفى والجمالي الجدلى المتكامل للمصطلحات النقدية، بما يضع فى النهاية جهازا نقديا متكاملا، قادرا على طرح رؤية نقدية واضحة، ومن هنا فقد ارتكز هذا البحث على منهجية خاصة فى بحث موضوعه، وهذه المنهجية كانت ((البنيوية الوصفية)) ـ وأقصد بالبنيوية هنا الصفة لا المنهج ـ القائمة على النظر إلي النصوص الشعرية موضوع البحث على أنها بنية شعرية واحدة علينا أن نقرأها من داخلها

محددين إبعادها الجمالية والدلالية الخاصة مستقرئين كافة صورها الاصطلاحية، مستنتجين الانساق الشعرية المتعددة للمصطلح النقدى الكامن فى بنية النصوص، بما يؤطرها فى النهاية داخل نسق نقدي متتابع من التقاليد الجمالية الكلاسيكية، إلي التقاليد الجمالية الرومانسية، فالتقاليد الجمالية الواقعية، حسب ما تسمح به البنية الشعرية للنص ذاته، ومن هنا كان بحثنا عن المصطلح النقدي فى الخطاب الشعرى المعاصر موزعا على محاور ثلاثة:

١ـ المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الكلاسيكية.
٢ـالمصطلح النقدى والتقاليد الجمالية الرومانسية.
٣ـالمصطلح النقدى والتقاليد الجمالية الواقعية.

وقد ارتأيت أن ادمج المحورين الأوليين من البحث الخاصين بالتقاليد الجمالية الكلاسيكية والرومانسية فى سياق نقدى واحد، لان المصطلح النقدى قد تداخل فى الخطاب الشعرى الكلاسيكي والرومانسي إلي حد بعيد لدى شعراء الشرقية، أو غيرهم من الشعراء المعاصرين فى مصر أو الوطن العربى كله، فلم يخلص اى من المصطلحين

لذاته خلوصا تاما. إلا في المحور الثالث الخاص بالمصطلح النقدي في الخطاب الشعري الحداثي لدى كل من الدكتور صابر عبد الدايم و الدكتور حسين محمد وصلاح والي وفؤاد مغنم.

أضف إلي ما سبق انني حرصت على طوال تفحصنا للمصطلح النقدي في الخطاب الشعري أن استبين جميع مكونات الظاهرة الشعرية، من حيث تصويرها لهوية الفن وطبيعته، ووظائفه ومهمته، إلي جانب تجسيد طبيعة المعاناة المجازية المصطلحية من جهة، وطبيعة تلقي الرسالة الشعرية لدى المتلقي من جهة أخرى، ومن هنا ارتكزت هذه الدراسة على النظر إلي المصطلح النقدي كخطاب قادر على كسر البنية الشعرية المغلقة للنص الادبي، وتواصله مع البنية الثقافية الحضارية المحيطة به، سواء في التقاليد الجمالية والثقافية الكامنة في الموروث النقدي والبلاغي القديم، أو التقاليد الجمالية والثقافية في الخطاب الحضاري المعاصر، لذا ارتأى الباحث أن يتخذ من منظومة الاتصال منهجا للتواصل مع المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر في الشرقية، فقد عرض الباحث لجماليات المصطلح النقدي للمرسل وهو الشاعر ثم عرج على الرسالة وهي خاصة بالشعر هوية ومهمة، أو طبيعة ووظيفة، وقد عرض الباحث هنا لمعاناة الخلق الشعري ومحنة بناء القصيدة، ثم صراع الشعر مع أدوات تشكيلة، وطرق توظيفها وبنائها وأخيرا انثنينا إلي معالجة متلقي الرسالة الشعرية الاصطلاحية، فتفحصنا جماليات التلقي في المصطلح النقدي الشعري.

لقد كان من الضروري قبل الشروع في إنجاز مهمتنا النقدية في هذا البحث أن نشير إلي بعض التصورات النقدية السابقة علينا لدى النقاد المعاصرين في مصر أو الوطن العربي كله، وذلك بخصوص دراسة المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر، وقد هالني حجم الارتباك النقدي البادي في الخطاب النقدي المعاصر بهذا الخصوص، فقد صدمني معرفيا حجم الإنكار المعرفي من النقاد المصريين المعاصرين للجهود النقدية الرصينة السابقة عليهم في هذا المجال، على عكس النقاد المغاربة والتونسيين مثلا، ولا أتصور أن الدكتور محمد عبد المطلب كان على صواب وحيدة في دراسته المنشورة في مجلة فصول القاهرية عن ((مفهوم الشعر في القول الشعري)) زاعما انه كان صاحب قصة السبق وفضل الريادة في هذا الباب من ابواب النقد، فق قال الباحث في مستهل

دراسته: ((هذه الدراسة حاولت أن تتوجه إلي المنطقة المنسية منطقة الشعر فى بدايتها البكر فى الجاهلية وصدر الإسلام، وص ولا إلي المرحلة العباسية. كثيرة هى الدراسات التى تناولت مفهوم الشعرية والشاعرية واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التى حاولت تقديم تحديد جامع مانع لفن الشعر، واللافت أن هذه الكثرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلي تجاوز هذه الدراسات لتنظر فى الخطاب الشعرى ذاته، لتتابع ملفوظه فى التحديد المعرفى للشعر الذى يعكس وعى الشعراء أنفسهم بفنهم الابداعى، أن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المعاصرين المحدثين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استغراقية، وإنما كانت تتناول شاعرا معينا، وفى أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعرى، مثل تلك الدراسات التى تناولت شوقيا وحافظا ومطران وصلاح عبد عبد الصبور والسياب والبياتى وسواهم من الشعراء المحدثين))))(٩)

والحقيقة إن هذا القول النقدي مردود من جميع الجهات، وتنقصه الأمانة النقدية إلي حد كبير، فليس صحيحا على الإطلاق ,, وأنا أتعمد

هنا اللغة الاطلاقية ,, إن دراسة محمد عبد المطلب قد رادت منطقة منسية

فى الخطاب النقدى سواء فى القديم أو المعاصر، فقد سبقته دراسات مهمة للغاية فى هذا الباب، بل ثمة دراسة للدكتوراه، أقامت حدود موضوعها رأسا فى ذات المنطقة الشعرية التى رآها محمد عبد المطلب منسية وهى منطقة الشعر الجاهلى والإسلامي، ولست أظن أن الدكتورمحمد عبد المطلب لم يقرأ رسالة الدكتوراه الأصيلة الرائدة التى قدمها الدكتور الشاهد البوشيجى وهو باحث مغربى أصيل نشر دراسته قبل دراسة نقدية ناضجة سواء على مستوى للمنهج النقدى الذى ارتضاه الباحث منهجا لدراسته، أو على مستوى المباحث التطبيقية الرائعة، التى حقق البحث من خلالها قراءات نقدية مبتكرة فى الخطاب النقدى المعاصر، وقد كان عنوان دراسة الشاهد البوشيحى انضج كثيرا من عنوان دراسة محمد عبد المطلب، فللعنوان دلالة منهجية أيضا تستطيع أن نستدل به على دقة المنهج العلمى الذى يوظفه الباحث إلي حد كبير، فالبوشيحى قد أطلق على دراسته - مصطلحات النقد العربى لدى الشعراء الجاهلين والاسلامين))(١٠)

وقد عالج مشكلة المنهج في دراسته المصطلح النقدي القديم، ثم قدم نماذج للمصطلح النقدي لدى الشعراء بخصوص تعريف الشعر ثم وظيفته وإبداعه، وألفاظه، ونعوته، وعيوبه، ومرادفا ته، ومقابلاته، وأنواعه، وأغراضه، وتعريف الشاعر ونعوته وعيوبه ومقابلاته ومرادفاته، ثم التعرض للشعراء، ومصطلحات النقد الخاصة بهم، إلي آخر أبواب الدراسة، ومن واقع العرض النقدي الساق نلحظ دقة المنهج لدى الباحث، ودقة قراءته للخطاب النقدي القديم لدى الشعراء وهى ذات الفترة التاريخية التي حددها لبحثه الدكتور محمد عبد المطلب من قبل، وادعى لنفسه فيها الريادة والبكارة، فإذا أراد الدكتور عبد المطلب أن يحظى بنصيب خاص به في دراسته فأطلق مدتها التاريخية حتى العصر العباسي، فقد سبقه أيضا إلي ذلك الدكتور عالي سرحان القرش في دراسته المهمة في مجلة كلية الآداب جامعة أم القرى وذلك عام ١٩٩٥، أي قبل دراسة عبد المطلب بسبع سنوات، وقد قصرها عالي القرش على شعر المتنبي وعنونها بـ ((حديث المتنبي عن شعره شعرا)) ومن المعروف لدى النقاد أن الدكتور عالي القرش من الباحثين الجادين المتميزين، فقد قدم دراسة ممتعة ومفيدة عن حديث المتنبي عن شعره بالشعر، كما قدم الدكتور فهد عكام إلي مجلة كلية الآداب بجامعة صنعاء باليمن عام ١٩٨٨م دراسة أخرى نراها فى غاية الأهمية عن ((نظرية أبي تمام في الفن الشعري: عالم التأثيرات: الخلقية والاجتماعية))، وربما تكون هذه الدراسات بعيدة عن متناول الأستاذ الدكتور عبد المطلب، فما عذره في ألا يشير من قريب أو بعيد لدراسة الأستاذ الدكتور عبد الله التطاوي عن ((النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي))، وما عذر الدكتور التطاوى نفسه فى ألا يشير هو الآخر من قريب أو بعيد للدراسات القيمة الكثيرة التى كتبت فى ذات موضوعه رأسا مادة ومنهجا، وبعضها قريب المتناول فى نشره سواء فى مصر وغيرها من البلدان العربية، أما بخصوص ملاحظة الدكتور محمد عبد المطلب من أن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المعاصرين المحدثين في الشعر، لكنها ليست دراسات استغراقيه، وإنما كانت تتناول شاعرا معينا وفي أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظة الشعري، ـ فإن هذه الملاحظة النقدية لدى محمد عبد المطلب مردودة أيضا وغير صحيحة يؤكد ذلك ظهور دراسة الدكتور محمد لطفي اليوسفي، ((إطلالة على مدار الرعب: لحظة المكاشفة الشعرية))،

قبل ظهور دراسة محمد عبد المطلب بحوالي اثني عشرة عاما أي في عام ١٩٩٢م، وهي دراسة طويلة رائعة بحق، يضمها كتاب يبلغ ثلاثمائة وثلاثة عشر صفحة من القطع الطويل، وهي دراسة جادة ومبتكره في بابها عنوانها ((لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب)) • وقد قصرها الناقد رأسا على أربعة شعراء من كبار شعراء الحداثة الشعرية وهم: السياب ومحمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس، وبهذا فهي دراسة استغراقيه في المقام الأول، وبعيدا عن اللغة الإنشائية للدكتور محمد عبد المطلب فى الدلالة الغامضة للإستغراق البحثى، فهل هو فى عدد الورقات النقدية، أم فى قيمة الملاحظة النقدية ذاتها، وهى أس العملية النقدية نفسها، لايهمنا هذا الآن، لكننا نرى محمد لطفي اليوسفي في كتابه ينتهج نهجا نصيا محددا في دراسة المصطلح النقدي داخل النص الشعري، وهو مل يقم به محمد عبد المطلب، وقد تسلح الناقد اليوسفى بخبرته النقدية السابقة في دراسة مستقلة له عن ((لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي)) • وعلى حين اكتفى الناقد في دراسته عن شعرية الشابي بمسارب ظلت مقفلة في خطوطها العريضة ـ على حد قوله ـ ففي دراسته عن لحظة المكاشفة الشعرية لدى الشعراء الأربعة السياب وأدونيس ودرويش وسعدي يوسف •((قد تورط في أدغال اللحظة الشعرية، وفتح مشارف أخرى أكثر أهمية، وأصعب منالا، ذلك أنه الما وراء الذي ينحدر منه النص الشعري الأصيل)) • وقد وزع الناقد كتابه إلي محاور أربعة:

١ـ في انتظار القصيـــدة
٢ـ لحظة المكاشفة الشعرية
٣ـ زمن الشعـــــر
٤ـ الإطلالة على مدار الرعب

وقد صدر بحثه بهذه المنهجية المحددة:((هذه الكتابة محاولة لالتقاط سلطان الكلام وفتنته، عن طربق ممارسة نفس الطقس، طقس الكتابة التي تؤمن بأن الشعراء حالما يكتبون يدخلون سفر العذابات والوجع وحدهم، ووحدهم يطلون على مدار الرعب، لذا فهي لا تصنف ولا تقيم، بل تتكئ على الشعر المؤسس الأصيل، لتبدع ذاتها وتفتح مجراها بعيدا عن النقد والتأريخ)) •

وقد أنجز التطاوي كتابه في مصر وصدر عن دار غريب، قبل دراسة عبد المطلب بحوالي ثلاث سنوات، والغريب أن الدكتور القطاوي لم يشر هو الآخر لا من قريب ولا من بعيد إلي أي دراسة سابقه على كتابه بل اكتفى بقوله في مقدمة دراسته "((هل كان لشاعرنا القديم نظرية محددة في الشعر ينطلق منها حين ينظم تجاربه؟ ! فإن وقع ذلك فإلي مدى تجلت تلك النظرية في إبداعه ؟! وما مواضع الاعتداد بها على المستويين النظري والتطبيقي ؟! وما قيمتها في تفسير حركات التجديد التي أضافت إلي القصيدة العربية ما زادها خصبا ونماء؟ ! .... ويظل هذا الدرس مجرد محاوله أتمنى أن تؤتي ثمارا طيبه، أو على الأقل تطرح مؤشرات على الطريق بما يفتح المجال لتعميقه والاستمرار فيه إن شاء الله))" ولا يسع الباحث هنا غير أن يعجب من فكرة إعجاب النقاد بأنفسهم، وتخفيف ظهورهم من مؤونة البحث والقراءة والفحص، أو حتى مؤونة الاحتراز العلمي الموضوعي من مغبة الإعجاب بالسبق العلمى الزائف غير المبرر، وعدم قصر الجهد في حدود اطلاع صاحبه، والشيء العجيب هو رغبة الدكتور التطاوى فى التوسع فى البحث بعد تعميم فكرته، وكان من الواجب العلمى، وربما من الضرورة العلمية أن يفكر الباحث فيما كتب من قبله فى الموضوع، ولا يظن أنه أبا عذرها باستمرار، لكن أن يبدأ الباحث بحثه دون أدنى إشارة إلي أى جهد علمى سابق عليه ظنا منه أنه حاز على قصب السبق، فهذا شيء غريب وقد قال عنترة من قبل ((هل غادر الشعراء من متردم)) ونحن بدورنا نقول ((هل غادر النقاد من متردم))، ولا يعنى قولنا هذا أن كل شيء قد قيل وأغلق باب البحث العلمى، فهذا نفسه عين المحال، بل نقصد أن الباحث الجاد دائما تدفعه فطنته العلمية إلي توقع فطنة الآخرين إلي ما فطن إليه، وعندئذ يكون من الواجب أن نرى ما قد قيل قبلنا ولو من باب الاحتياط لا التثبيط العلمى للهمم، ونحن إذ نذكر ذلك، يعاودنا الإعجاب والتقدير لنقادنا السابقين في الثلاثينات والخمسينات من القرن الماضي، عندما كان يعارك بعضهم بعضا فيما يكتبون ويقرؤون ويتخيلون، أما الآن فلا يقرأ النقاد ما يصدره زملاؤهم النقاد القريبون منهم في الحوار الجامعي، ناهيك عن الجوار العربي البعيد في الجامعات العربية الأخرى وقد أشرت إلي بعض وجوه هذه الأزمة الثقافية في دراسة سابقه لي عن ((نص الخروج)): في الخطاب النقدي المعاصر)) "وقد قدمتها إلي مؤتمر مستقبل اللغة العربية

بكلية دار العلوم ـ فرع الفيوم، فإذا تركنا كلا من محمد عبد المطلب وعبد الله التطاوي وجدنا دراستين مهمتين في ذات الموضوع الأولى كتبها الشاعر الراحل محمد عبد الغني حسن عن شعر شوقي وعنوانها ((فتنة الشعراء بشعرهم)) ونشرها بمجلة الثقافة المصرية، عام ١٩٧٤، والثانية للباحث التونسي محمد القاضي وعنوانها ((الشعر على الشعر في • أغاني الحياة)) • وقد نشرها بمجلة الفكر التونسية، عام ١٩٨٥م، في عددها الخامس، وعامها الثلاثون.

وفي النهاية أقرر بأنه إذا كان من فضل للباحث في هذه الدراسة فهو يرجع في المقام الأول والأخير إلي محاولة استيعابه للدراسات السابقة عليه في هذا المضمار، وحسن استثمار مناهجها ونتائجها في خوض هذه المنطقة الشعرية المنسية في الخطاب الشعري المعاصر بالشرقية.

أولا: المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الكلاسيكية والرومانسية

لقد انشغل الخطاب الشعري منذ أن دب الشعراء فوق الأرض ـ انشغل بذاته وهويته ومهمته ووظيفته ـ أدرك الشعراء محنة قنص الشكل الجمالى، وترويض المعنى، ومعاناة خلق الألفاظ، واللهاث وراء الصورة والخيال وتأسيس القصيدة، ولعل هذا يتبلور في اعتراف الخطيئة قديما بصعوبة الشعر فقال:ـ

الشعر صعب وطويل سلمه   إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلي الحضيـــض قدمه   يريد أن يعربه فيعجمـــه

ومن قبله قال حامل لواء الشعراء إلي جبل النار امرؤ القيس:

أزود القوافي عني زيادا... زياد غلام جرئ جوادا

وتوالت معاناة الخطاب الشعري في تأمل هويته ومهمته منذ الشعر الجاهلي فالإسلامي فالعباسي ثم الخطاب الشعري المعاصر الذي رآه الشاعر قيصر الغرزوزى، أستاذ الشاعر القروي:

إنما الشعر على كثرته.. لا ترى فيه سوى إحدى اثنتين
نفحة قدسية أو هذر... ليس في الشعر كلام بين بيـــن

يعد الشاعر بدر بدير من أكثر الشعراء المعاصرين في الشرقية إلحاحا على قضية المصطلح الشعري في شعره، نلمس هذا في قصائد عدة للشاعر ففى ديوانه الأول "لن يجف البحر" نجد قصيدتين بخصوص هذا الموضوع وهما "الشعر العربى" والثانية "قلب الشاعر"(١٠) وفى ديوانه الأخير "ألوان من الحب" نجد حشدا من القصائد فى هذا الباب منها (عبث الغموض - "ما أروعك" ياصاحبى، "فستذكرون مقولتى) "رسالة إلي الشاعر نزار قبانى))(١٢)

يقول الشاعر فى قصيدته الشعر العربى

عشقته وذبت فى ينبوعه ... فراشة حالمة بالنور
ودرت فى رياضة مرددا ... أغانى الطيور للزهو
مغترفا من نهره مغتسلا ... فى مائه المموج المسحور
محوما فى افقه معتليا ... سحائب النشوة والسرور
مصطحبا فى رحلتى إلي المدى ... كرائم البزاة والصقور
صوت أبى تمام يغرى اذنى ... فكر أبى الطيب فى ضميرى
وشد وحافظ وروح طه ... وشاعر القطرين والأمير

هنا نجد الشعر غناء وجدانيا حارا، فهو فراشة حالمة بالنور، وهو ترديد لأغاني الطيور للزهور، وهو ماء مسحور، أو هو تحويم فى أفق الخيال النائي، إلي آخر هذه الصور الشعرية التى تحدد مفهوما للشعر وفق تصور وجدانى مغلغل بأردية القوالب اللغوية العربية الرصينة، إن اللغة الشعرية هنا كلاسيكية فى المقام الأول غير أنها تحمل مضامين رومانسية، ودلالات وجدانية فى صورة نستطيع أن نطلق عليها ((الكلاسيكية الوجدانية)) وليس ((الوجدانية الكلاسيكية)) لان الغناء هنا غناء وجدانى مغلغل بأردية المجاز الكلاسيكى القديم، ولعل مشايعة الشعر لدى الشاعر لشعرية شوقى وحافظ وأبى تمام يؤكد على ما اشرنا إليه، إذ فى الإشادة بهم اعتناق لتصوراتهم للفن والشعر معا، غير أن الشاعر بدر بدير يخطو خطوة أعمق فى رسم حدود المصطلح النقدى الرومانسى فى تحديد هوية الشعر ومهمته فى نصه (قلب الشاعر) وهى قصيدة تذكرنا على الفور بقصيدة تحمل العنوان نفسه لدى الشاعر التونسى أبى القاسم الشابى فى قصيدته المعروفة (قلب الشاعر) والحقيقة أن الشاعر التونسى هو أول من اشتق هذه التراكيب الشعرية الاصطلاحية فى بنية الخطاب الشعرى الرومانسى، ثم تبعه الشعراء

الرومانسيون فى جميع أنحاء الوطن العربى، حيث نجد قصائد مماثلة لدى شعراء آخرين تحمل العنوان نفسه، نرى هذا لدى الشرنوبى، وعلى محمود طه، وصالح جودت، وإبراهيم ناجى، فى مصر، ونازك الملائكة فى العراق، وخالد زغبية فى ليبيا، وصلاح لبكى فى لبنان، والياس أبى شبكة، وأبى ريشة فى سوريا، وسعيد جراده فى الأردن، وعبد الكريم بن ثابت فى المغرب، ولعل مقارنة سريعة بين قصيدة بدر بدير وقصائد هؤلاء الشعراء تؤكد ما ذهبنا إليه يقول الشاعر عن قلب الشاعر:

عشق الكون فغنى للسلام. ورعى الحسن فأبكاه الغرام
بين أفراح وأتراح وآلام. وأنغام كهمس السحر هام
خفقه أنشودة الدنيا وألحان. تهادى في ترانيم الحمـــام
ومناغاة الرضيع الباسم النور. إذا النور على خديه نـام
وشكاه الوردة العذراء للطل. إذا الشوك حواليها استقام.
ونداء الزهرة البيضاء في الليل. فراشا حائرا وسط الظلام

وقبل أن نسلم بروعة هذا الشعر علينا أن نؤكد أن قلب الشاعر عنا يوازى رؤيا الشعر، فهو الكاشف عن هويته وطبيعته من جهة، ومهمته ووظيفته من جهة أخرى، حيث يمثل الشعر عالم النفس والروح والوجدان، وما يمور فيه من شتى التصورات والرؤى والأحلام، فالشعر بهذه المثابة هو الموازى الرمزى لقلب الشاعر، ولعل فى تركيب الإضافة (قلب الشاعر) ما يصور علاقة المضاف وهو القلب بالمضاف إليه وهو الشعر، ووقوع العنوان مبتدأ، والقصيدة كلها خبرا له، ما يؤكد هذا الاتساق الأيقونى بين القلب بوصفه مصدرا للشعرية، والشعر بوصفه مضافا إليه، حيث يتسع الشعر لكل ما يتسع له هذا القلب من عوالم وأكوان وهذا أمر يذكرنا بالمصطلح النقدى فى شعر عبد الرحمن شكرى فى قوله.

والشعر تاريخ النفوس. ومعقل لحياتـها.

بل الشعر يتسع للكون بكل ما فيه، من كائنات وموجودات فهو لسان الحياة عند العقاد فى قوله:

وللشعر السنة تفضي الحياة بها. إلي الحياة بما يطويه كتـمان
لولا القمر يضئ لكانت وهى فاتنة. خرساء ليس لها بالقول تبيان.

وهذا التصور للشعر يتوازى وتصور بدر بدير في نصه السابق، حيث تكون مهمة الشعر وهويته شيئا واحدا، فهو خفقة النشيد، ومناغاة الرضيع، وشكاة الوردة العذراء، ونداء الزهرة البيضاء، وكل هذه الصور

تؤكد طبيعة التصور الرومانسى للشعر من حيث هو كلمات الطبيعة الحية، والمعبر عن الوجدان فى شتى صوره وأشكاله، حيث يكون العالم الداخلى مجلى للعالم الخارجى، بما فيه من أفراح واتراح وسلام وحنين وشكوى ومناغاة، إلى آخر هذه المفردات التى تسبح فى المعجم الشعرى الرومانسى، الذى يرى الشعر تعبيرا عن الذات، ومحاكاة للوجدان، وتصويرا للعالم الخيالى والمثالى، فهو ترجمان العواطف، وطائر الوجدان، يقول شكرى مخاطبا الطير رمز الشعر:

ألا يا طائر الفردوس. إن الشعر وجدان

ويلتقى نص بدر بدير السابق مع نص أبى القاسم الشابى المعنون بـ قلب الشاعر والذى يرى فيه - فى القلب - مركزا خصيبا لكل ما يدور ويتغنى ويحلق فى العالم الكبير المرنى يقول الشابى:

كل ما هب وما دب وما. نام أو حام في هذا الوجود
من طيور وزهور وشذى. وينابيع وأغصـــان تميد
وبحار وكهوف وذرى. وبراكين ووديـــان وبيد
كلها تحيا بقلبى غضة. السحر كأطفـــال الخلود

إن الشعر عند بدر بدير لا زال يسبح فى رحاب المصطلح النقدى الرومانسى غير انه مازال حفيا أيضا بالمعجم الشعرى الكلاسيكى لدى رواده حافظ شوقى، كما يقول الشاعر فى نصه السابق (الشعر العربى) وفى كل الأحوال تظل معظم البنية الشعرية لدى بدر بدير متوترة بين المصطلح الرومانسى، والمصطلح الكلاسيكى غير انه ينحاز فى تطوره الأخير للتوجه الكلاسيكى، نرى هذا فى ديوانه ((ألوان من الحب)) حيث ينعى الشاعر على الشعر المعاصر ما آل إليه من غموض وتغييب للدلالة، وتحطم للقوالب اللغوية الرصينة، وشحوب للإيقاع، بل انعدامه أصلا فيما يسمى بقصيدة النثر، مع اعتذارنا عن عدم دقة المصطلح النقدي هنا - التى تعد تطورا طبيعيا لتحطيم الإيقاع الشعرى فى بدايات الشعر الحر، يقول الشاعر فى نصه _ فستذكرون مقولتى:

بكت البحـــور فلم تعد شطآنها مأوى النوارس والبزاة من الطيور
مات القصيد وشيعت جثث القوافي. الشاردات الملهمات إلي القـــبور
وتكسر الناى المجنح واكتـــوت. بالصهد أوراق الزنابق والزهـــور
سكت الحمام فلم يعد فى الروض. إلا ما يبق وما ينق وما يخـــور
لغة الكتاب المستبين تئـــن من تحطيم أعظمها وتلويث البحور

وبيانها الصافي تعكر بالغموض. وبالطلاسم والغثاء وبالقشـــور
يامن تمزق فى شرايين القصيدة. باليراع الغاشم القاسى الشعـــور

لازال الشعر هنا نايا مجنحا تارة، وقوافى شرد كما يقول ابوتمام تارة أخرى، لكنه فى الحالتين يصادر الشعر الأجوف الفارغ فى الساحة الشعرية المعاصرة التى اختزلها بدر بدير فى مجرد النق والبق والخوار وكأن الشعر العربى المعاصر كله طنطنة فارغة، أو ظاهرة صوتية فضفاضة لا تحمل ورائها طائلا، وهذا بالطبع يعد تجاوزا كبيرا من الشاعر فى الحكم على كثير من هذا الشعر فهو لا يصح بالتأكيد على ما أحدثه الشعراء المعاصرون الجادون في هذا الشعر من تطورات فنية مذهلة في الأشكال الشعرية المعاصرة وما تحمله من ألفاظ وتراكيب ومجازات وإيقاعات متنوعة وجديدة ولكننا نود هنا أن نلفت الانتباه إلي أن بدر بدير لا زال وفيا للمصطلح النقدي الكلاسيكى سواء فى صورته القديمة عند أربابه العظماء حيث القوافى الشرود الملهمات التى تلتقى ((بمثقفة القوافى)) عند أبى تمام قديما، وصورة ((البيان الصافى)) ولغة الكتاب المستبين التى تلتقى وصورة ((سامى البيان)): عند احمد شوقى حديثا فى قوله:

رب سامي البيان نبه شـانى أنـــا أسمو إلي نباهه شأنــــه
كان بالسبق والميادين أولى لو جرى الخط فى سواء عنانــــه
إنما أظهروا أيدى الله عنـدى وأذاعوا الجميل من إحســـانه

وبهذا يرفض بدر بدير المشهد الشعرى المعاصر فى جانبه المنفصل عن تراثه الذى يرى فى خلق الشكل الشعرى الجديد نوعا من المغامرة ضد التراث وليس المغامرة فيه وبه، فالجديد الحق لابد أن يكون متصلا بتراثه وفق صورة ما من الصور، قد تكون تمردا أو نقدا أو حتى نقضا، ولكنه فى جميع الأحوال لازال محتفظا بهذا الخيط الذهبى الذى يربطه بماضيه الطويل، وعندما ينفصل الشعر فى هويته ومهمته عن تقاليده الجمالية السابقة المكونة لهويته الجمالية، وحده الفلسفى الخاص به، يمارس شعريته فى فراغ الزمان والمكان، فتتهدم لغته، وتتناثر إيقاعاته، وتغمض صوره ومجازاته بل تنبهم، ويحدث هذا الارتباك الفنى المؤذى بين الشعر والقارئ يقول الشاعر فى قصيدته (عبث الغموض)

أكاد من حيرتي اجن / الهذى شعر والهذر فن

رحماك يارب ألف عش/ للنحل في مسمعي يطن
لكنني بعـــد لأى /أعود والقلب فيه حزن
فلا بيان ولا خيـــال / ولا جمال له احـــن

ويصرف النظر عن المستوى التقريرى الأجوف لهذه الأبيات فهى تكرر ذات الدلالات والرؤى النقدية التى رددها الشاعر كثيرا فى قصائده (الشعر العربى) و(يا صاحبى) ورسالة إلي الشاعر (نزار قبانى فى غرفة الانعاش) ولكن الشاعر يلح على وجوب (مصطلح التواصل) مع الرسالة الشعرية، ويرى أن كثيرا من شعر الحداثة الشعرية منقطع الاتصال مع تراثه الجمالي والمعرفي من جهة، ومع قرائه من جهة أخرى، ويفسر الشاعر ذلك بركاكة لغة الشعر، واختفاء الإيقاع، وفشو الغموض، يقول الشاعر فى قصيدة يرد فيها على صاحبه الشاعر الدكتور حسين على محمد:

ماذا يفيد على الأيام تغريد والدوح أغربه تحتله ســود
والروض مهجورة افنانه وعلى ضفافه الضفدع المغرور والدود
لمن أغنى وصوتى فى تفرده بين النقيق وبين النوح مفقــود
وجوقه الشعر فى أيامنا مسخت أنغامه فقضى المزمار والعود
وانفض سامره وانقض عامره لم يبق إلا اسمه والجسم مهدود

وهنا يصور الشعر مصطلح ((الاتصال والتلقى)) لدى القارئ، ففى غيبة التراث الجمالي المشترك بين صنعة الشعر، وذائقة المتلقى، تحدث القطيعة الشعرية ولا يبقى إلا صورة النقيق دلالة العجز والفوضى، والصخب الفارغ، أو صورة النوح المكرور حيث يغرق الشعر فى الضحالات والسخافات المموجة، والسطوح القريبة المكرورة، ودائما نحس هذا الوعى بالمصطلح النقدي الرافض للشعرية الجديدة ليس لدى بدر بدير فقط بل، لدى جيل المخضرمين من الشعراء الذين تتوزع أعمارهم الفنية بين مرحلتى الشعر العمودى والشعر الحر، والعجيب أن هذه الظاهرة لا توجد فى الخطاب الشعرى العربى المعاصر فقط، بل توجد أيضا فى خطابنا الشعرى القديم فى أدبيات المعارك الأدبية بين جيل المخضرمين من الشعراء والنقاد، وهى صورة لا تنفصل أيضا عما يعرف بقضية الجديد والقديم، بين النقاد والشعراء فى موروثنا البلاغى والنقدى، فهناك من شايع ابا تمام مثل الصولى مثلا وهناك من عده احد المفسدين الكبار لعمود الشعر العربى،

وقد أتى بالاستعارات المتكلفة المعجوجة، والتراكيب المستكرهة، والألفاظ غير المأنوسة أو المستملحة، بينا البحترى كان قريب الصور قريب المأتى الشعرى، وفى الحديث نجد مثل هذا العراك الجمالي المنتج لدى عباس محمود العقاد الذى طال به العمر قليلا عن زميليه شكرى والمازنى، ليعيش أجواء الصراع الادبى بين ثلاثة أجيال: الكلاسيكيين والديوانيين والرومانسيين، وهذه الظاهرة الجمالية المضطربة التى يتنازعها ذوقان جماليان فى وقت واحد، أطلق على أصحابها مصطلح ((شعراء الأعراف الجمالية)) وهم الشعراء العموديين الذين ينتمون للمدرسة الشعرية الكلاسيكية من جهة الشكل، وينتمون إلي الرومانسية من جهة المضمون، لو سلمنا جدلا بهذه المسافة الفاصلة غير المبررة بنائيا بين الشكل والمضمون فى بنية التشكيل الفنى للشعر، نجد هذا لدى شاعر آخر من شعراء الشرقية وهو هاشم الرفاعى فى قصيدته ((الشعر والحياة))

أيها الهاتفون بالشعر حرا. ولكم دعـــوة به طنانـــــة
قد أتيتم له بنهج غريب. يعرض اليوم بينكم سلطانـــه
وأبنتم توافه المتنبـــي وأبنتم بعلمكم نقصانــــه
وتشدقتم بزخـرف قول. عن مفاهيم نمقتها الرطانـــة
ثم قلتم من الحياة كلاما. ومن الواقع استمد كيانـــه
ليس شعرا وإنما هو شئ. فوقه الشعر رتبة ومكانـــه
ذهبت عنه روعة للحون. يرهف الدهر عندها آذانـــه
وخلا من أصـالة وجلال. بهما أظهر الزمان افتتانـــه

وهى قصيدة مبدعة تذكرنا على الفور بقصيدة أحمد شوقى التى ألقاها بدار الأوبرا فى حفل تتويجه أميرا للشعر، وليس ببعيد أن يكون هاشم الرفاعى بموهبته الفذة قد أدار قافية قصيدته على هذا الروى حتى يلحم صوت الأب بصوت الابن، ترسيخا لذاكرة الشعر، واستمرارا لتقاليده الجمالية الخلاقة، بين الأجيال الفنية، وقد شايع صالح جودت ما ذهب إليه هاشم الرفاعى فى نصه السابق، وذلك فى قصيدته التى شارك بها فى مناسبة إقامة تمثال خليل مطران فى لبنان قائلا عن الشعر الحر:

اغفروا ليَ إذا وقفت أغنى بالعمود الشعري بعد هوانه
بعد أن غالنا الجديد وكدنا من أسانا نغيب في طوفانه
بعد أن هيضت البلابل فى الروض وطاب الغناء من غربانه

إن صورة الإيقاع المهيض، والزخرف الممقوت، واستبدال البلابل الصداحة بالأغربة النواحة، تعيدنا بقوة إلى صورة النق والبق والضفادع لدى بدر بدير، ولكن إذا كان الشاعران السابقان الرفاعي وجودت لهما بعض الحق فى خوض معركة الجديد والقديم فى إبان حدتها واستعارة أوارها، فما هى حجة بدر بدير وقد عاش عمرا مديدا بعد الشاعرين السابقين - مد الله فى عمره - وقد كان فى مكنته ومؤونته الفنية أن يرى المشهد الشعرى المعاصر فى مشهديته المتعددة جماليا، أو حتى بعضا من هذا المشهد حتى يرى الشعرية الحديثة فى رؤية شعرية نقدية مختلفة ؟!! وبالطبع نحن لسنا هنا بصدد تقييم المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر لدى شعراء الشرقية، بقدر عنايتنا بتجلية مجالي هذا المصطلح ومراميه وضوابطه المعرفية والجمالية فى بنية الشعر نفسه، لكن الشاعر المعاصر بدر بدير قد عنى كثيرا بمصطلح الغموض فى نصه الشعرى السابق ((عبث الغموض)) فقد امتد به العمر الفنى عن الشاعرين السابقين، هاشم وجودت، ليشهد كثيرا من التحولات الشعرية المعاصرة، والتى وقع مصطلح الغموض فى العمق منها سواء على مستوى بينة الألفاظ، أوبنية التراكيب، وصولا إلى بنية النص الشعري كله ومستوى دلالاته الكلية، ولكن تصور بدر بدير للغموض مقتصر على الجانب السلبى منه فقط، لأمل على الجانب الآخر فإن الغموض يعد أحد المكونات الجمالية والأسلوبية والبنائية فى الخطاب الشعرى المعاصر، بل أقول على مستوى خطاب نظريات المعرفة المعاصرة نفسه، إذ يعد الجهل بالشىء الآن حدا جديدا فى العلم المعاصر، خاصة بعد ظهور ما يسمى بالفئات الغائمة، واللايقين والتشوش، واللاتحدد، وسقوط مبدأ القايسة لدى المناطقة، وانهيار ما يسمى بالموضوعية الصارمة، وظهور علم الفوضى بوصفه أحد مكونات العلم التجريبى المعاصر، وفى أعماق هذه التصورات العلمية الجديدة يقع الغموض بوصفه مصطلحا تأسيسيا بامتياز سواء فى بنية العلوم أو فى بنية الفنون، ولسنا هنا بصدد تتبع هذا المصطلح النقدي فى الخطاب النقدي المعاصر، وقد عالجه عدد كبير من النقاد الجادين فى الخطاب النقدي قديما وحديثا، فلم ينفك الشعر يوما عن الغموض طوال مسيرته الجمالية فى الموروث النقدي والبلاغى القديم، وحتى تحولات الشعرية المعاصرة:((فالغموض صفة تطلق على الأثر الأدبى الذى يصعب تفهم معناه، ويختلف عن اللبس الذى تتعدد فيه

المعانى ويتعسر الوصول إلي المعنى المقصود منه، وقد حاول الناقد الامركى (هنرى بير) فى كتابه ((أوجه القصور فى النقد)) أن يقسم الغموض أنواعا منها الذى يختفى معه المعى تماما، ومنها الذى ينتج عن التجارب اللفظية، ومنها ما ينتج عن تعدد مستويات المعنى للتعبير عن فكرة بالغة التعقيد، وأظن أن أحد أصحاب مدرسة النقد الجديد وهو ((وليم مبسون)) كان سباقا فى تخصيص كتاب مستقل بعنوان ((سبعة أنماط من الغموض)) يدرس فيه الغموض دراسة بلاغية وأسلوبية، وبالطبع نحن نتصور أن الغموض قد نشأ مع نشأة الإنسان نفسه ومواجسه الأولى فى معالجة أسرار الكون من حوله، والحق أن تاريخ مصطلح الغموض ابعد مما تصور الدكتور / مجدى وهبة فى معجمه، فليس من المعقول ان يؤرخ للمصطلح بعام ١٩٦٧ م، كما تصور الدكتور وهبة، كما ليس من المقبول ان تكون الادبيات النقدية الغربية هى المركز الأوحد الذى نستمد منه مصطلحنا النقدي قديما وحديثا، ودون الدخول فى مناقشة نقدية قد تطول مع الدكتور مجدى وهبة لكنى أردت فقط أن نلفت الانتباه النقدي إلي الوعى المبكر فى موروثنا البلاغى والنقدى القديم بهذه الظاهرة الفنية كما تجلى ذلك بوضوح ونضج لدى كل من عبد القاهر الجرجانى والسجلماسى وحازم القرطاجنى، وغيرهم من النقاد القدامى وقد قام الدكتور((محمد درابسة)) وهو باحث أردنى بدراسة مهمة عن ((ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجانى والسجلماسى))(١٣) وقد نشرها بمجلة العلوم الإنسانية بجامعة اليرموك عام ٢٠٠٠، وقد سبقه ايضا إلي دراسته بصورة جادة كل من الدكتور ابراهيم سنجلاوى بجامعة اليرموك أيضا فى دراسته الجادة القيمة ((موقف النقاد العرب القدماء من الغموض)) ودراسة الدكتور محمد عبد الرحمن الهدلق (موقف حازم القرطاجنى من قضية الغموض فى الشعر مقارنا بمواقف النقاد السابقين)) التى نشرها بمجلة جامعة الملك سعود بكلية الآداب، وهناك دراسات جادة أخرى فى تراثنا النقدي المعاصر، وربما كانت دراسة الدكتور شكرى عياد سباقة عن الغموض فى الشعر الحديث منهجا وعمقا، إذ نشرت بمجلة الفكر المعاصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها من بعد ذلك دراسات كثيرة مثل دراسة الدكتور كمال نشأت (ظاهره الغموض فى الأدب الحديث) والتى نشرها بالجامعة المستنصرية بالعراق فك الله أسره -- ودراسة د. صالح الزهرانى (الغموض فى القصيدة

العربية الحديثة)، كما عالج الدكتور خليل الموسى ((ظاهرة الغموض من جهة علاقتها بجماليات التلقى فى دراسته((الغموض فى الشعر العربى المعاصر وجماليات القراءة والتلقى) والتى نشرها بمجلة جامعة دمشق، وليس هدفنا فى هذه الدراسة عمل استقصاء نقدى حول مصطلح الغموض، بل كان هدفنا تبيان كثافة وإلحاح هذا المصطلح فى الخطاب النقدي المعاصر، ومعاناة المتلقى المعاصر من ظاهرة الغموض فى كل شئ وليس الظاهرة الشعرية فقط، بما يحتاج إلي دراسة مستقلة، فقد تجلى الغموض تجليات شتى سلبية وإيجابية فى الخطاب الشعرى المعاصر، كما نحب أن نلفت الانتباه أيضا إلي وجوب إحداث تغيير جذرى فى وعى المصطلح النقدي المعاصر بخصوص مصطلح الغموض، وعلاقته بالوضوح، خاصة بعد أن تطورت نظرية المعرفة، وفلسفة العلوم فى الوعى العلمى المعاصر تطورا حاسما، حتى صار الغموض معها كما بينا آنفا يمثل أحد المكونات العلمية الأساسية لتكوين بنية العالم ونظرية المعرفة معا، فإذا انتقلنا إلي الشاعر محمد سليم الدسوقى لا نجد لديه اثرا كبيرا للمصطلح النقدي فى بنية النص الشعرى، لكن نراه يقدم تصورا للشعر نثرا فى بداية ديوانه (صلوات على زهرة الصبار) وهو تصور نقدى يشوبه كثير من العمومية، ويذكرنا بتعريف الناقد الرومانسى ماثيو ارنولد للشعر عندما رآه فن نقد الحياة، فالشعر فيما يرى الدسوقى هو: ((فن الحياة لأنه مستمد منها) والشاعر الحق هو الذى يصور الحياة على حقيقتها دون زيف))(١٤) وبعد قليل نرى الشاعر ينقض هذا التصور الرومانسى للشعر فى تعريف آخر له حيث يقول (فالشعر لغة الخيال) ثم يعود الشاعر مؤكدا على قيمة الصدق مع الذات، وكأن البناء الشعرى يطابق أحداث الحياة، وأشكال الفن تساوى أشكال الواقع الاجتماعي، والصدق الأخلاقى يكون قرين الصدق الفنى، يقول الشاعر ((وإذا كان الشاعر صادقا مع نفسه فهو يمثل الجو المحيط به والمتصور له ويعبر عنه اصدق تعبير)) ثم نراه بعد سطور قليلة يعود فيقرر بأن الشعر ابتكار خلاق حيث الشاعر خلاق يبتكر المعانى والصور والأخيلة التى تكون لها رواسب قديمة فى نفسه وفى حال سلبيته يستسلم للإلهام الذى يأتيه فجأة)).

إننا غير معينين هنا بقراءة الوعى النقدي لدى شعراء الشرقية المعاصرين من خلال كتاباتهم النثرية، فهذا باب آخر من أبواب البحث،

يبعد عما نعنى به هنا من تتبع المصطلح النقدي فى الخطاب الشعرى المعاصر، ولعلنا نستطيع أن نقرر بان مطلع قصيدة "((صلوات على زهرة الصبار)) لدى محمد الدسوقى "ينصرف إلي تصوير حال المعاناة الشعرية وطبيعة الشعر وهديته الجمالية وسوف نرى عند تحليلنا للقصيدة أن المصطلح النقدي الكلاسيكى لدى الشاعر، ينازع المصطلح النقدي الرومانسى فى بينة القصيدة، بما يخالف مخالفة كبيرة ما توصل إليه الدكتور فوزى عبد الرحمن مقدم ديوانه، بخصوص توصيفه للبينة الشعرية فى شعر الدسوقى بقوله ((واللحن فى كل القصائد رومانسى وهو شبيه كل الشبه بألحان الابولليين الكبار من أمثال الشابى وابى شادى وابراهيم ناجى ومختار الوكيل))(١٥) وهذا نوع من التحكم النقدي لا الحكم الجمالي النابع من النص، ولنا أن نقرأ الوعى النقدي للشاعر فى مقدمته النثرية للديوان حتى نتبين صحة ما ذهبنا إليه، فإذا رجعنا إلي النص الشعرى ذاته، وهو موضوع هذا البحث قدم لنا الشعر هذه الرؤية

ذاك عنى يارفيقى ذاك عنى ضاعت الأشـواق والشطآن منى
كلما أرهف سمعي هاتف أو لاح للعينيـــن طوفـــان تمنى
فإذا سراب مـــــا رق اجتــازه وإذا قتـــام من شهيـــاتى وظنى
والزورق المهجور والمسعور يهوى ذاك عنى لم يعد قلبى يغـــنى

إن صورة هاتف الغيب هنا تتداعى وصورة شيطان الشعر فى الخطاب الشعرى القديم، أو صورة الجنى، ذكرا أو أنثى، أو صورة نفث السحر والرقى، فكل من الصورتين (الهاتف الغيبى) والاستنزال الشيطانى، يستمد الالهام من عالم علوى، أو غيبى، وهنا تكفى الإشارة واللمح فى الشعر فى صورة (أو لاح للعينين طوفان تمنى) وهى صورة تعيدنا بقوه إلي مهمة الشعر وهويته الجمالية فى الخطاب الشعرى القديم لدى الجد البحترى، الذى باعد كثيرا بين الشعر والجمال الفكرى المستنبط من العقل، وحصر طبيعة الشعر فى حدوده الجمالية العمودية، التى تقتصر على اللمح والإشارة، وشرف اللفظ، وجزالته، واستقامة المعنى وصحته، وسبك القوافى والتراكيب، وسهولة المخارج، و قرب الأخيلة، يقول البحترى

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقة كذبة

والشعر لمح يكفى إشارته. وليس بالهذر طولــــت خطبــه
لم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببــه
واللفظ حلى المعنى وليس. يريك الصفر يريكه ذهبــه

هنا تتناص الصورة الشعرية المعاصرة لدى محمد سليم الدسوقى مع الشعر وبينة المصطلح النقدي فى الخطاب الشعرى القديم، الذى يرى الشعر هاتفا علويا يتنادى من عالم وراء الحس والعقل، أو لمحا بارقا يو مض من ثنايا أفق الإلهام، وهى ذات الصور الشعرية التى وعاها من قبل رائد الاحياء الشعرى البارودى فى قوله:

ترنمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة ابن الأيك أن يترنما

ومن بعده رائد الكلاسيكية الاحيائية الجديدة الشاعر احمد شوقى الذى رأى الشعر:

وسماء وحى الشعر من متدفق سلس على نول السماء محوك

وهى ذات الصورة الشعرية التى ترى الشعر سرابا مارقا عصيا على التحديد، وقتاما غامضا منداحا فى الغيوب، كما يقول محمد الدسوقى، وهنا تتبدى ملامح الوعى النقدي الرومانسى للمصطلح الشعرى، ذلك الخطاب الذى يرى الشعر كما يتصور محمد حسين هيكل، ((تفتيشا عن ابلغ الأمثال.. ونفس الشاعر تنزع إلي ما وراء المعهود، فتخرج للناس سحرا حلالا في أكمل الصور، وألطف الأشكال وليس الشعر فى الحقيقة سوى دور موسيقى جمع أسمى ما تشعر به جوارح الإنسان من شؤون شريفة))(١٦) وكل من صور السحر واللطافة، والمثل الأعلى المحجب بالغيوب، يتناص مصطلحيا وصورة السراب المارق، والزورق المهجو، وقتامة الظنون، وبهذا نرى المصطلح النقدي فى الخطاب الشعرى لدى محمد سليم الدسوقى أمشاجا مفرقات من الرؤية الكلاسيكية القائمة على المحاكاة المادية الحسية للأشياء فى الواقع، والرؤية الرومانسية القائمة على المحاكاة الروحية الذاتية لعالم الوجدان والأحلام والخيالات السامية. وهذه النتيجة التي توصلنا إليه تعرب عن وجه من وجوه تعدد الشعريات العربية المعاصرة، ولا يعنى تخلف هذه الشعريات عن مجاراة عصرها، وقد نختلف مع مستوى التشكيل الجمالي للنص لدى الشاعر لكننا نقره على اختياراته الفنية الحرة تماما، وربما يفرغ الباحث فى دراسة أخرى لاختبار هذه التصورات النقدية على المحك النقدي التطبيقى فى شعرية هذا الشاعر، ولا يجب أن ننسى هنا فى هذا المقام هذا التميز

الشعرى اللافت للنظر النقدي حقا، فى شعر هذا الشاعر بخصوص شعره الدينى المغلف بالرؤيا الصوفية خاصة فى ديوانه الرائع(قطرات العشق الالهى)، ففيه فلذات شعرية وجدانية صوفية، تكاد تكون عالما خالصا من الشعر الصافى، خاصة فى مقطوعته (إليك تهلل ذات الزغب) من ديوانه السابق، أو قصائده التى تكاد أن تكون موسيقى روحية خالصة مثل:((ضواعة الهوى ـ عيون فوضوية) من ديوانه ((تنهدات الريح))

عند التحقيق لا نجد فوارق حاسمة في المصطلح النقدي الشعرى بين شعر بدر بدير ومحمد سليم الدسوقى وشعر الشوادفى البان هذا الشاعر المتميز فى شعره الإسلامى، ففى ديوانه (تغريدة فى رحاب الشعر) نلحظ منذ عنوان الديوان قران الشعر بالأغرودة، وما يوحيه معنى التغريد من دلالات الانشاد والتغنى، بما يذكرنا بالحد الاصطلاحى للشعر فى الموروث البلاغى والنقدى حيث يرى ابن رشيق القيراوانى، أن الشعر((يقدم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ الوزن، والمعنى والقافية))(١٧)، بما يعيدنا بقوة إلي فكرة الشعر الغنائى فى التراث النقدي، وقد قال تغنى حسان قديما بفكرة الغناء فى الشعر نراه فى قوله:

تغن بالشعر إما كنت قائله. إن الغناء لهذا الشعر مضمار

كما يدفع المتنبى بالغناء إلي ربطه بالخلود، وفكرة الدهرنفسها، حيث يخاطب سيف الدولة موازيا فيه بين قوة الفارس وخلود الشعر:

وما أنا إلا سمهـــري حملتـــه	فزيـــن معروضا وراع مســـددا
وما الدهر إلا من رواة قصائدى	إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا
فسار به من لا يسير مشمرا	وغنى بـــه من لا يغنى مغـــردا
أجزنى إذا أنشدت شعرا فإنما	بشعـــرى أتاك المادحـــون مرددا

ودع كل صوت غير صوتى فاننى أنا الصائح المحكى والآخر الصدى

وهو ما نراه أيضا لدى رواد الكلاسيكية الجديدة عند شوقي وحافظ وصبري في مصر، والمهدوى وقنابه وانديشة فى ليبيا، وقابادو فى تونس، والرصافى والزهاوى فى العراق، وابى سلمى فى فلسطين، وشكيب ارسلان والزركلى فى لبنان، فجميع هؤلاء الشعراء كانو يقرنون المصطلح النقدي الشعرى بالغناء والتغنى والإنشاد والتطريب، ولعل ارتباط الوتر وما يشيعه من نغم باللهاة، وما يبثه من شجن، ما يؤكد ذلك عند شوقى فى قوله عن شعره:

وترفى اللهاة ما للمغنـــى. من يد في صفانه وليــــانة

نرى هذا أيضا لدى حافظ إبراهيم في قوله مرحبا بشوقي ويشعره:

والقطر في شوق لأندلسية شوقية تشفـــيه من اشجـــانه
يصغى لأحمد إن شـدا مترنما. إصغاء أمـــة أحمد لأذانـــه
فاصدح وغن النيل واهزز عطفه يكفيه ما عانـــاه من أحزانه

ونرى ذلك أيضا لدى خليل مطران فى قوله عن الشعر:

هى شعلة كانت تثير قريحتى وتنير ذهنى
أيام لى طرب وقلبى موقع السهم المرن(١٨)

و نراه أيضا لدى أحمد الزين عندما يقول فى صفة شعر إسماعيل صبرى:

شعر لو أن الدهر أقفر حسنه نشرت صحائفه فكانت مريعا
ملك النفوس بسحره فتخاله نغما على نبض القلوب موقعا
هو سلوة العانى ونعمة بائس وبشير مغترب يحاول مرجعا (١٩)

يوزاى هذا القول تصور الشاعر على الجارم للشعر عندما قال عن شعر شوقى

كلما هزه إلي الشعر شوق جـــذب الحــب نحوها وجدانه
فشدا باسمها كما تصدح الطير وقد شمر الدجى طيلسانه
وجلا مجدها القديم جديدا بعــد ما هدم البلى أركانـــه

وجميع التصورات النقدية الشعرية السابقة تتوازى ورؤية الشوادفى الباز فى قصيدته عن فن الشعر (فتون الحياة ـ الشعر حياتى))(٢٠) ففى فتون الحياة، يربط الشعر بين القريض والخلود، وهو القران الغالب على بنية الشعر العربى القديم فى الموروث البلاغى والنقدى والذى استمر حتى شعراء الكلاسيكية الجديدة، حيث نرى دائما هذا التواشج بين الشعر والخلود، فمنذ أن قالت الخنساء:

وقافية مثل حد السنان. تبقى ويهلك من قالها

وأقرها دعبل الخزاعى الشاعر المخضرم فى قوله:

إنى إذا قلت بيتا مات قائله. ومن يقال له والبيت لم يمت

ثم تواصل المصطلح النقدي في بنية الشعر رابطا بين الشعر والخلود في صور متعددة من الربط الجمالي، نرى هذا لدى المتنبي في قوله:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي. إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

ولدى ابوتمام في قوله:

نظمت له عقدا من الشعر تنضب البحار وما داناه من حليـــها عقد
غرائب ما تنفيك فيهـا لبانـــة لمرتجز يحـــدو ومرتجل يشدو

ونراه أيضا لدى شوقى عندما قرن بين مجد الشعر وخلوده، و زوال مجد السلطة فى مديح أم الخديوى عباس:

لا ترومى فى غير شعرى مركبا. إن شعرى درجـــات الخالدين

نجد الشاعر المعاصر الشوادفى الباز يترسم فى بينته الشعرية ذات التوجه التراثى القديم حيث يقول

كتبت القصائد فى كل فن. وصنت المبادىء صوب القمم
فكان قريضى زعيم الخلود. يضى الحوالك يمحـــو الظلم

هنا يصير القريض أحد دلالات الشعر زعيما للخلود، وليس مرادفا له فحسب، والقريض هنا يضئ الحوالك، مستبدلا عتمة الموت والفناء، بنور الخلود والتجديد، ويسبح الشعر فى فضاءات وجدانية يهيمن عليها مصطلحات كلاسيكية ورمانسية معا، حيث يكون الشعر هياما ومناجاة، نرى هذا فى قصيدته (الشعر حياتى) يقول الشاعر:

اقتات الشعر وأشربه وكؤوس العشق قواربه
فى الصبح أهيم بروضته. واراني كثيرا اطلبـــه
فى الليل أناجى لى وترا. وأعانق ضوءا يرقبـــه
فكفانى الشعر ومورده. في الفجر أقول ومغربه
أهواه بثغر راودنـى. فيبيح القتل يجـــــــربه
ليت الأيام تساورني: فأبوح بسري أسكبـــه(٢١)

ودون الوقوف طويلا أمام هذه الصورة الشعرية الرائعة في البيت الأخير التى تجعل من السر الشعرى مراودة عصية، نتذكر هنا قبل أن نرى إلي المصطلح النقدي فى بنية النص سيرا ذاتية للشعر نفسه كتبها عديد من الشعراء العرب المعاصرين، فقد كتبت معظمها تحت ذات العنوان الذى اتخذه الشوادفى فى الباز عنوانا لنصه السابق، نرى هذا لدى صلاح عبد الصبور رائد الشعر العربى المعاصر – وهو احد أبناء الشرقية العظام نراه يعنون سيرته الذاتية الشعرية بعنوان (حياتى فى الشعر) ونرى أيضا لدى الشاعر السوري نزار قبانى فيطلق على سيرته الذاتية عنوان (قصتى مع الشعر) وكلا السيرتين تختلط فيها أمشاج رومانسية بأطياف واقعية، فى تصور هوية الفن ووظيفته معا، وقد أحسن صنعا الكاتب العراقى محمد صابر عبيد عندما قام بدراسة مبتكرة – فيما نرى عن ((السيرة الذاتية

الشعرية: قراءة فى التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية))(٢٢) و قد أبان فى هذه الدارسة القيمة مفاهيم الفن ودلالاته ووظائفه وطبيعته لدى جيل الشعراء الرواد من الشعر الجديد، وقد وقع اختياره على كل من صلاح عبد الصبور فى مصر، والبياتى وحميد سعيد فى العراق، ونزار قبانى فى سوريا، وقد قام الدكتور عز الدين إسماعيل قبل ذلك بدراسة موازية للدارسة السابقة، عن مفهوم الشعر لدى شعراء الحداثة الشعرية وقد نشرها فى مجلة فصول، ناهيك عن سبق مجلة الأقلام العراقية فى سلسلة دراسات مطولة: عن مفاهيم الشعر لدى شعراء الحداثة الشعرية نرى هذا فى ((دراسة الشاعر العربى الحديث ناقدا)) وقد درست النقد لدى صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة، واحمد ذكى أبو شادى، والسياب، وجبرا، كما قام الدكتور فاروق مغربى بدراسة عن((مفهوم الحداثة عند الشعراء الرواد من خلال آرائهم النقدية))(٢٣) ثم تأتى الدراسة النقدية الضخمة التى كتبها الدكتور منيف موسى عن ((نظرية الشعر عند الشعراء النقاد فى الأدب العربى الحديث: من خليل مطران إلي بدر شاكر السياب))(٢٤) ولعل هذا يحصى بما لا يقبل الشك ادعاءات كل من الدكتور محمد عبد المطلب فى زعمه، بأنه أول من اقترع هذا الطراز من الدراسات، حتى لو ادعى بأن دراسته تنصب على تبين مفاهيم الشعر فى ((القول الشعرى ذاته)) فزعمه أيضا مردود، لان جميع هؤلاء النقاد السابقين على محمد عبد المطلب لا تخلو أى دراسة من دراساتهم عن التعرض لمفاهيم النقد والشعر معا فى الأقوال النثرية والشعرية للشعراء، موضع بحوثهم خاصة هذه الدراسة القيمة الموسعة التى قام بها الدكتور منيف موسى قبل محمد عبد المطلب بقرابة عشرين عاما وهى أطروحته للدكتوراه، وقد عرضنا لها من قبل، ولا أظن أن الدكتور محمد عبد المطلب، أو عبد الله التطاوى كانا على غير علم بها، وهى دراسة شهيرة ومتاحة للجميع منذ وقت بعيد، ناهيك عن دراسة أخرى مشهورة ومتاحة للجميع منذ وقت بعيد وهى لمحمد البوشيحى الباحث المغربى التى كتبت رأسا فى المصطلح النقدي، الذى أخذ ينضج رويدا رويدا فى شعر الشعراء أنفسهم قبل أن يؤطر ويصنف فى مفاهيم ونظريات النقد لدى النقاد، ولعل شعراءنا موضوع بحثنا لم يكونوا بدعا من بين هؤلاء الشعراء فقد أهمهم ما أهم غيرهم، ووجدنا عندهم هموما فكرية ووجدانية من هموم المصطلح النقدي، وقد تمثلنا فى الورقات السابقة بقصيدة الشوادفى الباز

(الشعر حياتى) ووجدنا القصيدة لديه تربط بين فن الشعر، وفن الشراب، وهو ربط قديم أيضا فى الموروث الشعرى القديم، حيث كان الشاعر الجاهلى ومن بعده الشاعر العباسى يربطون بين سكر الشعر، وسكر الخمر وبين لطافة الشعر ورقته، ولطافة الشراب ودماثته، كل ما فى الأمر أن الشاعر الشوادفى قد جعل الشعر قوتا إلي جانب كونه شرابا سائغا، أما الهيام والمناجاة والتغريد فجميعها دلالات رومانسية، نراها لدى مطران والشابى وأبى شادي وإبراهيم ناجى والهم شرى ومحمود حسن إسماعيل، وعبد الباسط الصوفي في سوريا، ومحمد احمد المحجوب في السودان، وعبد الكريم بن ثابت في المغرب، وخالد زغبية ورجب الماجرى والسوسى وراشد الزبير السنوسى والتليسى فى ليبيا، وعمر أبو ريشة وامجد الطرابليسى فى سوريا، وصلاح لبكى والياس أبو شبكة وسليمان العيسى، وعبد القادر رشيد الناصرى وحمزة شحاتة في السعودية، وغيرهم من الشعراء الرومانسيين في جميع أرجاء الوطن العربي، لكن الشوادفى الباز يدفع بالمصطلح النقدي في بنية الشعر ليصل إلي مرحلة أعمق من الشعر الرومانسي ولعلها تكون أولى استشرافات الواقعية في بيته:

ليت الأيام تساورني،   فأبوح بسري أسكبه

حيث يربط الشعر بين مساورة الأيام، والقدرة على البوح بالسر فى الشعر، إن قرانا جديدا هنا يستشرفه المصطلح الشعرى لدى الشاعر، وذلك فى ربطه بين الأشعار والأسرار، حقا إن مفهوم السر كأحد جوانب الشعرية كان مفهوما رومانسيا كما نلحظ ذلك لدى على محمود طه فى قصيدته (ميلاد الشاعر) ومحمود حسن إسماعيل فى قوله عن الشعر

نور ونار روضة وجهنم.   وسطور فن معجز إفصاحـــــها

هذا الذي ياناى تجحد سحره. دنيا تئز بجانبي جراحــها (٢٧)

ومن قبلهما كان الشابى الشاعر التونسى يؤسس لمنطقة السر فى الشعر فى صورة اقرب إلي الوجدانية الصوفية، حيث الربط بين أسرار النص، وأسرار الطبيعة، وبين غموض الإلهام، وغموض الأنثى، في قوله من قصيدة (قلت للشاعر)

أنت يا شعر فلذة من فؤادي.   تتغنى وقطعة من وجودي

فيك ما في جوانحي من حنين.   أبدى إلي صميم الوجـود

فيك ما فى خواطري من بكاء.   فيك ما في عواطفي من نشيد

فيك ما فى مشاعرى من وجوم لا يغنى ومن سرور عهيد
فيك ما فى عوالمى من نجوم ضاحكات خلف الغمام الشرود
فيك ما فى عوالمى من ضباب وسراب ويقظة وهجـــود (٢٨)

إن الشعر هنا فلذة تتغنى، وحنين شجى إلي سر الوجود، ومجلى لصور الذات وعوالم الوجدان، فهو بكاء ووجوم وظلام ونجوم، وهوايضا ضباب غامض، وسراب موغل فى سريته، ولكن الشوادفى الباز يدفع بهذا السر إلي مشارف واقعية حين قرن بين السر وبين مساورة الأيام، بين عالم الغموض وعالم الظهور، حقا لازال هناك أطياف رومانسية تحيط بالسياق الشعرى فى الأفعال المضارعة (أبوح بسرى اسكبه) حيث البوح والانسكاب، بما يذكرنا بالمشاعر التلقائية لدى كولردج دوردذورث وبليك وهازلت، وشكرى والعقاد وأبى شادى، ومحمود حسن إسماعيل، لكننا يجب ألا ننسى أن الشطر الأول من البيت السابق قد اسند مساورة السر للأيام وليس للإلهام، كما كان المصطلح سائدا لدى الرومانسيين القدامى، وهذا وجه من وجوه الاختلاف فى المصطلح النقدي الشعرى بين الجيل السابق من الرومانسيين والجيل اللاحق لهم من الواقعيين، حتى وان داروا فى معظم الفلك الرومانسى السابق وما يطرحه من مفاهيم الشعر هوية ومهمة، ولعل هذا يدل على أصالة الشعر فى اكتشاف مصطلحه الخاص به، بعيدا عن سطوة النظرية التى تعجل دائما بطليعيته لدى الشعراء غير الجادين.

والشئ اللافت للنظر النقدي هنا أن الشاعر المبدع محمد سليم بهلول وهو احد الشعراء الكبار المنسيين من شعراء الشرقية، وممن تخرجوا فى كلية العلوم فى خمسينات القرن الماضى فى جامعة القاهرة - اللافت فى الأمر أن هذا الشاعر قد كتب قصيدتين كاملتين من ذات البحر وذات الروي الذى كتب فيهما الشوادفى الباز قصيدته السابقة عن فن الشعر، غير أن محمد سليم بهلول كان سابقا فى التاريخ، على الشوادفى الباز، فعلى حين كتب الباز قصيدته الجميلة (الشعر حياتى) فى ٢٠٠٣/١٢/٢٠ وهى ميزة نراها مهمة لدى الشعراء أن يؤرخوا لفنهم نجد الشاعر محمد سليم بهلول يكتب قصيدتيه كلتيهما على وزن المتدارك، وروى الهاء، أيضا الأولى بعنوان " غادة الشعر" وهى مكونة من أربعة وعشرين بيتا، ومؤرخة بتاريخ ٢٠٠٢/٣/١، والثانية أيضا من ذات البحر والروى، وكتبت بتاريخ ٢٠٠٢/٩/١٧ وعنوانها "الشعر " وهذه الكثافة الشعرية فى تبين

المصطلح النقدي فى الشعر لدى شعراء الشرقية، يؤكد أنهم شعراء جادون، ومعنيون بالفن عامة، والشعر خاصة، نلحظ هذا لدى الجيل الأول من الشعراء الرومانسيين فى الشرقية، جيل الدكتور محمد العلانى، وأحمد مخيمر، وهاشم الرفاعى، ثم الجيل الثانى من الشعراء الواقعيين وعلى رأسهم الرائد الراحل، صلاح عبد الصبور، ثم الجيل التالي له مثل صلاح والى، وفؤاد سليمان مغنم، واحمد سامى خاطر، والدكتور صابر عبد الدايم يونس، والدكتور حسين على محمد، مما سنشير إليه فى مكانه من هذه الدراسة فإذا رجعنا إلي نص محمد سليم بهلول، وجدنا الشعر يساوى الشعور، فالفن تعبير عن الذات الفردية للشاعر، وما يكتنفها من هواجس ومخاوف وأشواق وأحلام، يقول الشاعر:

ويقول في قصيدته ((الشعر))

الشعر شعوري ملعبه ... ويصدق فؤادي اكتبه
أعجب من قوم إذ قالوا ... أعذب ما يشعر أكذبه
الشعر عطاء مقسوم ... الغيب يجود ويوهبه
هو ومضة حس نرسلها ... تصطاد الفأل وتجلبه
وسفيـــر فؤاد مجروح ... من بعد بات يعذبه
ورســـول هيام نبعثه ... للخل لظاه يشببه
ووليمة تعبير كبرى ... يسبى بالنكهة أطيبه
فإذا ما عبر عن تقوى ... سيزيح الهم ويذهبه
وإذا ما عبر عن حب ... القلب يذيب ويشربه
وإذا ما قيل بمأساة ... فقطار الدمع سنسكبه
أو سيق لبحر فى لوم ... فى الحال تعود مراكبه
والشاعر يرسم لوحات ... بخيال يبدع أرحبـه
وشعور ينبع من فكر ... الحس المرهف مذهبه
وأناقة لفظ وبيـان ... نبض الإبداع يكوكبه
لغة تختال برقتـها ... جلمود الصخر تذوبه
تسمو بالذوق تطهره ... من غث راح يخربه
والشاعر دوما مهموما ... بقضايا وطن يطلبه
فالشعر سلاح مسنون ... في قلب الظلم نصوبه
ونذير دمار وفناء ... فى سمع الغاضب يرهبه
أمواج وضجيج وصراخ ... فى ليل الجائر ترعبه

ودعامة صرح إرادتنا   لا يقدر عاد يثقبـــه
ويـؤجج ثورة عزتنـا   ويشد العزم ويلهبه
الشعر حياتى وجودى   ودواء يشفى أعذبه
سأعيش حياتى اكتبه   وقطار خيالي اركبه

هنا يتحدد المصطلح النقدي فى بنية النص بصورة جلية ومتنوعة، فإذا كان كل من بدر بدير، ومحمد سليم الدسوقى، والشوادفى الباز، يتحدثون عن مفهوم الفن وهويته ووظيفته وأدواته عبر مفاهيم استعارية كلية أو جزئية، فان محمد سليم بهلول يتميز منهم بهذا التفصيل الشعرى الخصيب للمصطلح النقدي فى بينة نصه الشعرى السابق، حيث يقدم رؤيته الشعرية لهوية الفن الشعرى ومهمته، ودلالاته المتعددة من بنية اللغة والخيال والتراكيب والمجازات، ودائما نجد هذه الميزة الشعرية والمعرفية فى شعر محمد سليم بهلول واقصد بها ميزة ((الخيال الشعرى الاستقصائى))، فالقارىء لشعر هذا الشاعر يدرك أن الصورة الشعرية التحليلة الاستقصائية من ميزات البناء الشعرى لديه، نجد هذا فى صوره الشعرية الرائعة عبر قصائد مثل(قبلة) التى باركها له من قبل الشاعر السعودى الأمير عبد الله الفيصل، و كما نجد فى قصيدته (شاربى) المنشورة فى معجم البابطين للشعراء المعاصرين الجزء الخاص بشعراء مصر، وقصيدة ((دموع البحر)) وهنا أيضا فى النص السابق، تتجلى هذه الميزة التفصيلية للخيال فى نصه عن الشعر حيث نرى طبيعة الشعر يحددها القدرة على الصدق فى قول الشاعر:

الشعر شعوري ملعبه   ويصدق فؤادي أكتبه

فالشعر هو(ملعب الشعور) ومرامي التعبير عن الذات الداخلية، ومجلى من مجالي الصدق، وقد أفاض الشعراء الرومانسيون، وعلى رأسهم العقاد والمازنى وشكرى، فى تعميق مفهوم الصدق فى الفن، وعده العقاد قديما آية الأصالة فى الفن، فالصدق صفة أصيلة فى تلمس جوهر الأشياء والموجودات والحياة بصورة عامة وهو ينأى بالشعر والشاعر عن بهارج المظهر، وسفاسف القشور، وضحالة البصر، فالشعر قدرة على الانتقال من المظهر إلي الجوهر، والترامى من البصر إلي البصيرة، والتورع عن الطلاء، والاستغراق فى البناء، يقول العقاد مخاطبا شوقى فى ديوانه: ((فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها و يحصى

أشكالها وألوانها، وان ليست مزية الشاعر، أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همومهم أن يتعاطفوا، أو يودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زيدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه))(٢٩) وهذا يعنى إن الشاعر هو من أطلعنا على الصفحات المطوية المكنونة، فى روح الموجودات، وهو القادر على الكشف والتجلية وقراءة أسرار الكائنات والأشياء، وبالطبع نرى هذا لدى جميع الرواد الرومانسيين، لا نفرق بين احد منهم، غير الإشارة إلي العقاد بوصفه من أكثر النقاد الشعراء الوجدانين إلحاحا على هذه القيمة الفنية (قيمة الصدق) وقد أفاض نقاد العقاد فى الحديث عن هذه القيمة فى كتبهم النقدية عنه، نجد هذا لدى عبد الحى دياب فى كتابه المهم عن العقاد ناقدا ودراسة الدكتور محمود الربيعى عن مفهوم الشعر لدى العقاد في كتابه (من أوراقى النقدية)، وأخيرا دراسة محمد فتوح احمد المنشورة بجامعة الكويت عن الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، ودراسة الدكتور محمد أبى الأنوار في دراسته المطولة عن (الحوار الأدبى حول الشعر) ناهيك عن عشرات الكتب النقدية الجادة التي كتبت عن العقاد على طول الوطن العربى وعرضه بخصوص مفهومه للشعر، كل ما نود التأكيد عليه هنا هو اعتبار قيمة الصدق من أعمق القيم الشعرية الوجدانية فى الخطاب الشعرى المعاصر، ولعل مفهوم الصدق له علقة وشيجة بمفهوم الشعور كما بينا فى الصفحات السابقة، وكل من الشعور والصدق له أواصر قوية أيضا بالمصطلح النقدي القديم القائل (أعذب الشعر أكذبه) فالشاعر المعاصر محمد سليم بهلول، ينكر هذا المصطلح وينقض هذا المفهوم متعجبا فى قوله:-

أعجب من قوم إذا قالوا أعذب ما يشعر أكذبــه
الشعر عطاء مقسوم الغيب يجود ويوهبه

هنا نجد الوعى العميق بالمصطلح النقدي، إذ يقدم الشعر قراءة نقدية نقضيه للمفهوم الشعري القديم في الموروث النقدي والبلاغي، الذي كان يري أن الشعر فن قائم على التخييل والوهم والإيهام، وليس على الحقيقة الصادقة، كما نستمدها من العقل العيانى الحسى، فى الواقع الحسى المباشر ولعل هذا يجرنا إلي الحوارات والمعارك والخصومات النقدية

المتعددة التى دارات فى موروثنا النقدي والبلاغى بخصوص هذه التصوارات عن مفاهيم الفن وطبيعته ومهمته، وهو أمر له ماضيه البعيد عندما طرد افلاطون الشعراء من جمهوريته، لأنهم لا يرون الحقيقة رؤية مباشرة وفعالة قادرة على النفع العملى المباشر، كما يفعل الفلاسفة، بل هم يثيرون العواطف والانفعالات والتراخى فى النفوس، فهم شر مستطير على الواقع والعالم من حولهم نرى هذا فى تصوره القائل: ° أيها الغرباء الأفاضل نحن أيضا شعراء تراجيديون بقدر ما تسمح به قدراتنا والتراجيديا التى نؤلفها هى انبل واحسن نوع من التراجيديا فنحن نقلد احسن وانبل ماهر فى الحياة إلا وهو الحقيقة ذاتها التى نجدها فى التراجيديا انتم شعراء ونحن شعراء))(٣٠)

ولكن أرسطو اراد أن ينقل تصورات أفلاطون إلي مجال آخر كى يدفع عن الفن عامة والشعر خاصة مظنة عدم الجدوى والفعالية فى واقع الحياة، فنقل مفهوم المحاكاة من عالم المثل والتصورات السامية لدى افلاطون، إلي العالم الحسى الواقعى، حيث راى أن الشعر محاكاة خلاقة للواقع، لا تثير فيه الفوضى والارتباك كما تصور أفلاطون، فالشعراء يبعدون عن الحقيقة خطوات كثيرة، ولذلك طردهم، بل راى ارسطو أن الشعر يحاكى الحقيقة محاكاة حسية جمالية قادرة على الإضافة إليه من خلال عنصر الخلق الموجود في الطبيعة نفسها، فالمحاكاة عنده انتقائية خلاقة، ولعل هذا التصور الذي يفرق بين المقولات الصادقة للعقل، والمقولات الكاذبة للشعر، قد دار بشأنه حوار نقدى واسع فى موروثنا البلاغى والنقدى القديم بخصوص تصور مفهوم المحاكاة نفسه، وقد أوضحت الدكتورة الفت كمال الروبى فى كتابها القيم عن ((نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين)) بأن الفلاسفة النقاد كانوا يرون ((المتخيلة فى مكانة متوسطة بين الخيال والعقل، فهى تباين الحس من ناحية وتباين العقل من ناحية أخرى، فقدرة المتخيلة على استعادة صور المحسوسات وتذكرها وإعادة تركيبها من جديد بالتفريق والجمع على نحو يشابه الشئ المحسوس أو يناقضه وقدرتها على ابتكار صور جديدة قد لا تستند إلي الحس، يجعلها تباين الحس وان اعتمدت عليه بشكل اساسى فى عملها، والمتخلية تباين العقل أيضا من حيث إن العقل يدرك المعانى الكلية المجردة تماما عن الحس فهى إذن أرقى من الحس وأدنى من العقل))(٣١)، وهذا يعنى أن صوت العقل أعلى من صوت

الخيال، فالأول يرتكز إلي المعرفة اليقينية، والثاني يرتكز إلي نوع من وهم الحواس وخداعها وتلونها، ولعل ما تشير إليه الفت كمال الروبى لدى النقاد القدامى، قد ترك أثره النقدي والجمالي و المعرفى على البنية الشعرية والنقدية فى تراثنا القديم، وحتى مشارف العصر الحديث لدى الشعراء الرواد فى الكلاسيكية الجديدة أمثال البارودى وشوقى وحافظ وإسماعيل صبرى، والأحامدة الثلاثة الكاشف ونسيم والزين، الذين تأثروا قولة الاصمعى ((وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير لان شعره، وطريق الشعر هي الفحول))(٣٢)

لقد امتد كلام الأصمعي في وعى الشعراء الكلاسيكيين، وانتقل إلي معظم الشعراء الكلاسيكيين من بعدهم، فقد كانوا يعون الشعر على انه ايهام بالواقع، وزخرفة وطلاء، نزين به ظواهر الموجودات والأشياء من حولنا، ومن هنا ظل المصطلح النقدي القديم القائل بأن ((أعذب الشعر أكذبه)) قائما متسقا مع قولة الأصمعى عن حسان فى تراثنا النقدى القديم، بان باب الشعر نكد لا يقوى إلا فى الشر والجاهلية وإذا دخل عليه الصدق لان وهزل، وهذا القران بين الشعر وحمية الجاهليه يجعل من مصطلحة الإبداعي مجرد قشور لا تتعمق حقائق الأشياء، اومنظومه القيم فى وجوهها الثلاثة (الحق، الخير الجمال) بل ينحو الشعر باتجاه الزينة، والغلو، والإغراق فى المبالغات، وهذا معناه أن الشعر ستتفتح أكمامه أزاهره من الزينة الخارجية، وليس الخلق، نرى هذا لدى شوقى فى قوله عن الشعر:

الشعر إذا ما استوى على فنانه   أين نور الربيع من زهر

ونراه أيضا لدى على الجارم في قوله عن شعر شوقي

يغمض العين في اضطراب إذا   حس طروق الإلهام أو غشيانه
ثم يملى كأنــــه من كتاب   قارئ فى سهــولة ومرانه
جوهـــرى ود الكواعب لو   يشرين يوما بحسنهن جمــانه
زان مصرا بلؤلؤ يبهــــر   العين وأولى تاريخها عقيــانه

لم يتغير المصطلح النقدي الشعري الخاص بقيمتي الصدق والإيهام، بصوره جذرية إلا فى مصطلح القرن الماضى على يد الشاعر الكبير عبد الرحمن شكرى، وذلك فى تفرقته النقدية الحاسمة والواعية بين مصطلحى الوهم والخيال، وقد تابعه من بعده فى هذا الوعى العقاد

والمازنى، وقد فرق شكرى تفرقة نافذة بين مصطلح الوهم ومصطلح الخيال، وكانت تفرقته مبكرة للغاية في نضجها وائتلاقها وخصوبتها، فقد دعا شكرى إلى وجوب التمييز فى معانى الشعر وصوره، بين نوعين هما التخيل والتوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات الخفية الحقيقية المعقودة بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع بعده عن الأكاذيب والأهاويل، أما التوهم فهو أن يوهم الشعر بعقد صلة كاذبة أو متوهمة بين شيئين ليس لهما وجود، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبارأيضا))(٣٣) وقد شايع العقاد والمازنى شكريا على آرائه فى الخيال والوهم، وتولى الناقدان تبيان تفصيلات هذا الوعى النقدي فى جميع ممارستهم النقدية التطبيقية خاصة فى نقد العقاد لشعر الشوقى، غير أن مايميز شكرى من زميليه:العقاد والمازنى، هذا النضج النقدي المبكر فى التفرقة بين المصطلحين، وهذا الدقة البالغة الوضوح في إعلائه من شان الخيال بوصفه نشاطا خلاقا، يختلف اختلافا جذريا عن مصطلح الوهم، وقد وجدنا اصداء شعرية عربية متعددة لهذا الوعى النقدي العميق الذى بينه شكرى فى الخطاب النقدي المعاصر، وجدنا هذا لدى الشاعر اللبنانى بدوى الجبل فى قصيدته البديعة التى نشرها عن ((الخيال)) فى مجلة المقتطف، عام١٩٣٤ بعنوان ((مملكة الخيال)) حيث يقول عن مصطلح الخيال فى نصه الشعرى:

كفروا بقدرته وأومن انها	تحوى الوجود وتملك التحويلا
تحنوعلى القلب الجريح فينتشى	ريان من رحماتها مطلــولا
وترف إن حمى الهجير غمامة	وندى وظلا فى الهجير ظليلا
وتحول البيد الظماء خمائــلا	سكرى وربعا ضاحيا مأهولا
فكأنها فيما تزخرف من منى	آس تحاول كفه التجميــــلا
إن الذي خلق الحقيقة علقما	خلق المنى للواردين شمـولا
تتصارعان ولا ترى احداهما	ظفرا لتبسط حكمها وتطولا
تدعو المنى زمر القلوب وأختها	تدعو بصائر في الوغى وعقولا
والكون بين الضرتين مقسم	فاشهد قبيلا يستبيح قبيـــــلا(٣٤)

وقد سبق بدوى الجبل بعبقريته الشعرية الفياضة الشاعر إيليا أبى ماضى فى قصيدته المشهورة التى كتبها على هذا الروى، فقد تفتق

الجبل عن مفاهيم الخيال شعرا، وقد أخذت هذه المفاهيم النقدية الدقيقة عن الوهم والخيال والتجربة، تنمو فى الشعر بوصفها أدوات للوعى النقدي لدى الشعراء، يبنون به قصائدهم من جهة، وقد يتخذون من هذه الأدوات النقدية بناءا جماليا شعريا قائما بذاته كما نرى فى قول الشابى:

واود أن أحيا بفكر شاعر / فأرى الوجود يضيق عن احلامى
إلا اذا قطعت اسبابى مع الدنيا / وعشت لوحدتى وظلامـــى
فى الغاب فى الجبل البعيد عن الورى / حيث الطبيعة والجمال الســامى
تمشى حواليه الحياة كأنــها / الحلم الجميل خفيفة الاقــدام(٣٥)

ونرى هذا أيضا لدى عبد الرحم شكرى فى قوله

وإنما الشعر مراه لغانيــة   هى الحياة فمن سوء وإحسان
وإنما الشعر تصوير وتذكرة   ومتعه وخيال غير خــوان
وإنما الشعر إحساس بما خفقت   له القلوب كاقــدار وحدثان
من كل معنى يروع الفهم قائله   معنى من الجان فى لفظ من الجان

وقد أفاد من هذه التصورات، كل من هاشم الرفاعى، وأحمد مخيمر، فنرى هاشم الرفاعى يقول فى قصيدته:

ولكم اضرمت شعور أديب   عاشق فيها والهبت وجدانه
ملأت صدره أحاسيس شتى   صبغت بالأسى العميق بيانه
وسمعنا القريض من فم شاد   أنطقت بالجميل منه لســانه

وقد كان هاشم الرفاعى موهبه كبيرة لم يمهلها القدر، أن تتفتح عن أكمامها فى صورتها الناضجة، ولكن الشاعر كان على درجه كبيرة من النضج والإبداع قاريت أن يراهن به أستاذه الناقد الشاعر على الجندى ناعتا إياه بخليفة الشاعر احمد شوقى لكننا نود أن نشيرهنا إلي الطاقة الشعرية الهائلة التى كان يمتلكها هاشم الرفاعى، والتى حد.ت به عن جدارة واقتدار أن يتناص فى قصيدته السابقة المعنونة ب ((الشعر والحياة) مع قصيده شوقى الذائعة الصيت عن تحيه المهرجان والتى ألقيت فى حفل تنصيبه أميرا للشعراء بما يؤكد أن هاشم الرفاعى كان على وعى دقيق بما يفعل فى نصه الشعرى، وانه أراد أن يكتب ((الشعر على الشعر)) مبينا دقة المصطلح النقدي فى إرساء مفهوم الشعر مهمة ووظيفة، فى نصه الشعرى السابق وقد رأينا أيضا

التقاء احمد مخمير مع هاشم الرفاعي، بصدد التحقق من المصطلح النقدي في بنية النص الشعري نفسه، وذلك في قوله عن خلود الشعر وقدرته على تجسيد السر:

سيعجب من شعري وقد مت شاعر — وليس بدار أنني المتعجب
وكم شاعر في الناس ينجب جاهلا — بأني وحدي بعد موتي أنجب
وفي خلدي نور من الغيب فاقبسوا — ولا يمنعنكم انه متحجب(٣٦)

ولعل هذا ماتبدى واضحا أيضا لدى الشاعر المعاصر محمد سليم بهلول في نصه الشعري المعنون ((الشعر)) والذي نحن بصدد معالجته النقدية في هذا البحث حيث رأى الشعر قرينا للشعور الصادق، والخيال تراميا لتكشف الغيوب، ونزع الأسدال التي تغشى الكائنات والأشياء، فالشعر هو هبه من الغيب، وهو ومضة علوية ومضة حس نرسلها تنير روح الطبيعة والذات، وهو مسلاه للروح، وسمير لفؤاد المجروح، ورسول هيام يشبب اللظى في الأرواح، إن الشعر في النهاية تعبير متعدد الأرجاء والتصورات عن مرامي الروح، وتجليات الوجدان، وغيوب الخيال الجامح، يقول الشاعر عن الشعر:

وليمة تعبير كبرى — يسبي بالنكهة أطيبه
فإذا ما عبر عن تقوى — سيزيح الهم ويذهبه
وإذا ما عبر عن حب — القلب يذيب ويشربه
وإذا ما قيل بمأساه — فقطار الدمع سنسكبه

كما إن الشعر هو شعور الفكر لو صح التعبير، يقول الشاعر:

والشاعر يرسم لوحات — بخيال يبدع أرحبه
وشعور ينبع من فكر — الحس المرهف مذهبه
واناقه لفظ وبيان — نبض الإيقاع يكوكبه
لغة تختال برقتها — جلمود الصخر تذوبه

وهذا التصور النقدي للمصطلح يسوقه الشاعر عبر أخيلته وصوره وتراكبيه، فالشعر رسم بالخيال المبدع، كما انه شعور ينبع عن الفكر المرهف، كما نرى في البيت السابق، وهذا يذكرنا بقوله العقاد بان ما من شاعر عظيم يحس إحساسا عميقا إلا كان ذلك عنده مصحوبا بفكر عميق، وما من مفكر عظيم كان يفكر دون أن يشعر شعورا عميقا، حيث كان يتصور العقاد الحقيقة والفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب، وتغير في

المقاديرن فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه اقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه اقل من نصيب الفليسوف، ولم يكتفى العقاد بملاحظه تداخل الفكر والشعر، سواء لدى الفيلسوف الكبير أو شاعر الأصيل بل راى ان حد الشاعر العظيم، هو أن تتجلى في شعره صوره كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلانيتها وأسرارها، بصورة تجعلنا قادرين على استخلاص رأية فلسفاية خاصة بالشاعر، ولعل ما يشير إليه العقاد هنا قد ثقفه عن أستاذه عبد الرحمن شكري الذى أسس لوعى نقدى دقيق للعلاقة بين الشعر والفكر، وذلك فى قوله (الإطلاع شراب روح الشاعر، وفيه ما يوقظ ملكاته ويحركها، ويلقح ذهنه، ونفس الشاعر ينبوع، والإطلاع هو الآله التى يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلي الأماكن العالية، والشاعر في حاجة إلي محركات وبواعث، والإطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث، والأديب الذي لا يغرم بالإطلاع كالماء الآجن العطن الذى لا يحركه محرك)(٣٧)

ولم يقتصر شكري على مجرد التنظير النقدي الناضج بل امتد بشعره ليؤكد ذلك في قصائده العديدة ومنها قصيده (شاعر يحتضر) التي يقول فيها:

ألقى الموت لم أنبه بشعـــري ... ولم يعلم سواد الناس أمرى
وفى نفسى من الأبد اتساع ... تدور الكائنات بها وتجرى
فمن للقلب يطربه بلحـــن ... يحن إليـــه من نظم ونثر
ومعنى الخلد يصغر عند نفسى ... يضل الخلد فى أنحاء فكرى
ظمئت إلي الكمال فلم أنله ... وذقت اليأس فى صله وهجر(٣٨)

وقد أثرت دعوة شكرى فى كافه شعراء الوطن العربى نجد هذا لدى الشاعر الليبيى محمد خليفة التلسي في ربطه بين الفن والمعرفة والحياة قائلا:

والفن قد يثرى النفوس وإنما ... نبض الحياة أجل في الأقدار
لك أن تتيه بقمة ممنوعـــة ... شماء عالية عن الأنظـــار
وتسد درب القلب عن طراقه ... من كل غانية وذات ســوار(٣٩)

ولم يقتصر محمد سليم بهلول على معالجه مفاهيم الصدق والكذب والخيال والتعبير بل امتد بالمصطلح النقدي لينال الكيفيات الاسلوبيه الخاصة باللغة ألفاظا وتراكيب حيث يرى إن الألفاظ وجميع

صور البيان لا تتحول إلي الشعرية إلا إذا أعاد الشعر خلقها من جديد خلقا إبداعيا لاشيه فيه، ولعلك أيها القارئ الكريم قد شدت انتباهك معي هذه الصورة الشعرية المبتكره حقا فى قول الشاعر مصورا حيوية الإيقاع الشعرى وقدرته على خلق الأشياء من عدم اللغة المعيارية السائدة، وذلك فى قوله عن الإيقاع المبدع((نبض الإبداع يكوكبه)، فهنا تقوم جملة المضاف، والمضاف إليه بدور خلاق فى فعل الكوكبة والتنوير والتعالي والاتساع، فالألفاظ والتراكيب تظل هامدة هاجعة، بين دفتى المعجم، حتى إذا هيأ الله لها شاعر مقتدر دخلت إلي ساحة النبض الشعري الخلاق، بكل ما يسمو به هذا النبض إلي عناصر الحياة والخلق والتحول، فتنخلع الألفاظ عن دلالاتها القديمة المألوفة، مسوقة إلي سياق جمالي دلالي جديد، تشع فيه بنية الكلمة عوالم وعلامات جمالية متعددة، تصل إلي حد خلق الأكوان، وإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، ولعل فى إعادة اشتقاق الكلمات فى الشعر إعادة لرؤية الكون فى صورة جد طازجة، ولعل فى الاستحواذ على الكلمة شيء من الاستحواز على الأسرار المنداحة فى نسغ التجربة الحية، إن الشعر يطارد باستمرار مادة عصية على الترويض، ويصارع مجهول الكلام الذى هو أشق من مجهول الكون، فالكلمات أشياء حية، والكلمات آلام وصيحات وآمال ورؤى، يرقد فى الكلمات ما نراه وما لا نراه، يتلوى فى الكلمات ما نود أن نكونه ولانكونه، بعض الكلمات حرية وبعضها الآخر قيود، بعضها يطلق إنسانيتنا ووجودنا وبعضها يلاشينا ويذوينا فى تكرارية العالم المحيط بنا لنكون جزءا منه لا نزيد ولا ننقص، الكلمات علامات قوة واستحواز وتدجين، وعلامات طلاقة وحرية وتأسيس، ومن هنا كانت الكلمات فى الشعر مشكلة المشاكل لدى الشعراء الجادين الأصلاء، دائما يعانى الشعر الأصيل من هذا التوتر الحاد بين تلاشى الكلمات فى كدورة المحيط الاستعمالي اليومى،وطزاجة الإحساس بالوجود، ومن هنا فالشعر خالق بحق، ولعل هذا ما تبدى في هذا الاشتقاق المبتكر الماثل في قوله (يكوكبه) حيث يشتق الشاعر من اسم العلم الجامد (كوكب) فعلا مضارعا قادرا على خلق الحيوية، وإشاعة روح الخصوبة في الألفاظ والتراكيب الهامدة، حتى إذا ابتلت الألفاظ بغيم الإبداع، وسقيا الإيقاع، استحالت حدائق لغوية مونقة، وأزاهر تصويرية مشرقة، لكن الشاعر المعاصر محمد سليم بهلول مازال أرقا مجهدا من معاناة القصيدة، حيث

تتجلى لديه صورة المسهد الساهر، من أجل تقويم معوج الشعر، قرينة الصورة الشعرية القديمة لدى كعب بن زهير في قوله عن هذه المعاناة الإبداعية إزاء خلق القصيدة:

نثقفها حتى تلين متونها   فيقصر عنها كل من يتمثل

إن معاناة التثقيف والأخذ بالصقال والثقاف، وطى رقاب الكلام الوحشى النافر، حتى يروض ويطيع، تتوازى ومعاناة الشاعر المعاصر محمد سليم بهلول، فى سهده الساهر، من أجل إقامة بيت من الشعر، ولعلنا قد أشرنا في بداية هذا البحث إلي معاناة الشاعر (عدى بن الرقاع) فى تخليقه بنية نصه، وتصيد صوره وأشكاله الجمالية النافرة، حتى تصير إلي صورة مبدعة لا تدع زيادة لمستزيد، وهذا المصطلح النقدي الذى يصور عرق المعاناة اللغوية فى الاشتقاق، وكدح الارتقاء التصويرى فى مقامات الشعر، ومصاولة القصيدة: ألفاظا وتراكيب وخيالات ورؤى حتى تسلس وتذعن، يدلنا على الوعى النقدي الضمنى لدى كل شاعر جاد، ففى داخل كل شاعر أصيل ناقد أصيل أيضا، وهذا يهيب بنا ألا نسمح لنظريات النقد بإدخال أشكال الشعر وتراكيبه الجمالية المتعددة قسرا وتنظيرا عقلانيا بحتا إلي ساحة الإبداع، إلا ما تفتق الإبداع بذاته عنه، وإلا ونحن على وعى نقدى جمإلي بمعاناته الشكلية الجمالية، أما الحديث النقدي حول المضامين والدلالات دون الدخول إليها من بوابة الشكل الجمالي، فهو لون من ألوان العبث النقدي لو صح التعبير، وإلا لو كان الشاعر معنيا منذ اللحظة الأولى بتوصيل معنى واضح ومحدد في ذهنه قبل قول القصيدة فلماذا يكتب القصيدة إذن؟؟؟ ولما لم يقل مضمونه الذي يعرفه آنفا فى صورة مقال مثلا ؟! إن هذا يدل على أن المعنى أو المحتوى أو الدلالة في الشعر شئ يتخلق بتخلق النص نفسه، وشئ لا نستطيع أن نحس به إلا فى اللحظات الأولى من غمغمات الإبداع، ثم يأخذنا الإبداع فى تحولاته الإبداعية من خلال تحولات بنية الشكل الفنى ذاته إلي عوالمه المعرفية والجمالية الخاصة، إن الدلالة فى الشعر والفن عامة تتنفس فى هدوء حركى حى مثل هدوء الكائنات البازغة توا للوجود، وتفشو فى صمت خلاق كما تفشو العصارة الحية فى الأنسجة الداخلية للمخلوقات الحية، إن الدلالة فى الشعر خاصة والفن عامة تنمو كما تنمو النباتات البرية فلا تستطيع ان ترى نموها رأى العين فى ساع تخلقه،لكنك ترى النتيجة الخارجية الظاهرة لهذا التخلق الحى

البادى للعيان، إن الدلالة شيء مخلوق مثل باقى الأشياء، نستطيع أن نحدس بها من خلال أشكال الفن ومرائيه، وليس من خلال مضامين مفصولة عن أشكالها، ولعلنا لو تتبعنا معاناة الشعر والشعراء فى موروثنا الشعرى القديم بخصوص محنة خلق الشكل الأدبى - وقد كتبنا بحثا مطولا فى هذا الموضوع - لهالنا هذا العرق الشعرى الهائل الذى بذله الشعراء مثلما بذله شعراء الشرقية المعاصرين، نجد هذا لدى أبى تمام مثلا فى صورة المفتون العاشق لغادته، لكنه يأبى زيارتها، كما تتأبى هى الأخرى عليه كل الإباء، فهى تجرعه غصص السهاد، وتكلفه شطط الصبر على إقامة معوجها، واستحضار غائبها، إن هذه الصورة الشعرية نراها بعمق فى شكل معاناة شكل النص لدى أبى تمام الذى يقول في خلق قصيدته الحرون العصية:

إنسيه وحشية كثرت بهـا　　حركات أهل الأرض وهى سكون
حذيت حذاء الحضرمية أرهفت　　وأجـــادها التحضير والتلســـين
ينبوعها خضل وحلى قريضها　　حلــــى الهدى ونسجها موضـــون
أحذاكها صنتع اللسان يمــده　　جفـــر إذا نضب الكلام معيـــن

ومن غادة أبى تمام العصية، إلى صورة القصيدة الوحشية النافرة، التى تكلف صاحبها مؤونة الحذر، واليقظة والأناة المثقفة، كما يتبدى لدى سويد الموكلى فى عينيته الشهيرة، أو صورة معاناة الملائمة والانسجام لإلقاء النظام على الفوضى لدى بشار بن برد، عندما سهر على شعره حتى يلائم فيما بين ألفاظه وتراكيبه في قوله:

وشعر كنوز الأرض لاءمت بينه　　بقول إذا ما أحزن الشعر أسهلا

إن تراصف الزهور إلي الزهور في الأرض المزهرة، يخلق انسجاما جماليا مبدعا فى صورة من صورة محاكاة الطبيعة الخلاقة، فالشعر كنور الأرض يحتاج إلي الملائمة والكثافة معا، ولعل هذه الصورة المبدعة تترامى إلي شعر ذى الرمة في قوله:

وشعر قد أرقت له طريف　　أجنبه المساند والمحـــــــالا

إن الملاءة والمجانسة عند بشار توازى تجنب ذى الرمة للمساند والمحال فى بنية نصه، وكلتا الصورتين تترامى إلي العرق الابداعى الفادح من اجل بناء النص بناءا دالا ولعل ذلك يتوازى والجهد الإبداعي الجهيد الكامن فى هذه المفردة التجريبية الجديدة(يكوكبه) لدى محمد سليم بهلول، إذ يخلق الفعل المضارع فى بنية الكلمة، اتساعا متزايدا

على الدوام، يوازى فعل الخلق المتجدد المتنامى، ولقد لحظنا من قبل فى دراسة لنا نشرناها عن ((التجريب اللغوى فى الخطاب الشعرى المعاصر)) فى مؤتمر أدباء مصر،عام٢٠٠٦ بأن الشعراء المحدثين من أصحاب الشعر الحر قد اشتقوا كثيرا من الاسم الجامد (كوكب) نرى هذا لدى عبد الصبور والسياب والبياتى ونزار قبانى ولكن لم أجد لدى هؤلاء الشعراء بعضا من إيحاء هذا الاشتقاق المبدع لدى محمد سليم بهلول، فى الفعل ((يكوكب)) فى سياقه من الصورة الشعرية، واتساع رؤى الدلالة فيها كما رايت فى صورة محمد سليم بهلول فى بيته:

وأناقة لفظ وبيـــــــان   نـــبض الإبداع (يُكوكبُهُ)

ولا أجد صورة شعرية في الخطاب الشعري المعاصر تقارب الصورة السابقة لدى بهلول غير بيتين للشاعر اللبنانى يوسف الخال فى تصوير بضاضة صدر الحبيبة فقال فى وصف سالومى ابن هيروديا:

ونهود تكورت من شعـــاع   الفجر عبر انحداره من جمـــان
يزلج الطرف دونها عن لجين   كوكبته اللـــــــذات بالإدمان

ان دراسة المصطلح النقدى فى الخطاب الشعري المعاصر فى الشرقية قد تعددت صوره، وأنماطه وأشكاله،ودلالاته، فقد كان الشعر ينمى مصطلحاته بعيدا عن نظرية النقد نفسها، وقد تجاورت التصورات الشعرية، وتداخلت لدى الشعراء المختلفين،أولدى الشاعر الواحد، وقد يشير هذا لدى النظر النقدى العجلان إلي بعض التناقض، إذا لازال هناك شعراء يعيشون الشعر الكلاسيكى معيشة راضية دون التفات إلي ماجد على النظرية الشعرية المعاصرة، وماجد على تصور الشعرية نفسها، لكن هذا كان علامة اتساق مع الشعر أكثر مما كان اتساقا مع النظرية، فللشعراء قناعاتهم الفنية الخاصة، كما تعددت السياقات الجمالية والأسلوبية، التى تجسد فيها المصطلح النقدى بما يحتوى الحقول المتعددة للشعرية المعاصرة، مما يؤكد ثراء هذا الجانب من جوانب الشعرية، ولقد مال معظم الشعراء السابقين إلي المصطلح الشعرى الكلاسيكى والرمانسى على الرغم مما جد على الواقع الشعرى المعاصر من تيارات جمالية متعددة، وهذا له دلالاته المهمة فى نظرنا، ولعله يكون ردا إبداعيا بليغا على النظرية النقدية نفسها بأن الرومانسية لم تكن مجرد مذهب فنى وكفى، تظهر فى فترة جمالية تاريخية ثم تختفى، بل كان الشعر يتصورها تصورا آخر غير تصور نظرية النقد

نفسها، فقد كانت الرومانسية فيما يرى الشعر جزءا من جوهر الوجود، وجوهر الطبيعة الإنسانية نفسها، قبل أن تكون مذهبا جماليا فى نظريات النقد، فالشعر يؤسس حقا ما هو باقى، ويعصم الوجود الإنسانى والروح البشرى من دوامية وهلامية الحياة اليومية الآلية، وينافح عن كل مايهدر كينونتنا الباقية، إنه بتعبير آخر يشيد القاع الصخرى للحياة الروحية والفكرية، ويعصمنا من التلاشى، ومن هنا كانت - الرومانسية والكلاسيكية التى رأى معظم النقاد المعاصرين أنهما من الأدبيات الماضية، - كانتا جزءا باقيا من الهوية الجمالية والروحية للأمة، تثبت به بعض وجودها ، وتطلق البعض الآخر فى حركية الحياة المتجددة، بما يسمح بتعدد الشعريات والتصورات الجمالية فى وقت واحد، ولعل هذا يدعونا الآن لفحص المصطلح فى بنية التقاليد الجماليه الواقعية لدى كل من الدكتور صابر عبد الدايم، و الدكتور حسين على محمد، وصلاح والى، وفؤاد مغنم.

من الطبيعي أن تتغير أشكال بناء الرؤيا الشعرية فى الخطاب الشعرى، إذا تغيرت زوايا الرؤية للعالم ومن الطبيعي أيضا أن يستتبع تحولات الوعي بالذات والعالم، تحولات مماثلة في بنية النص، وأشكاله التركيبية، وأنماطه التصويرية، ومصطلحاته المعرفية والجمالية وهذا التطور في بنية الشعر العربي المعاصر قد حدا بالنص الشعري فى الشرقية إلي الانتقال من ضيق الوزن وصرامته، إلي رحابة الإيقاع وتعقيدات أشكاله، ومن معيارية الأشكال البلاغية والأسلوبية المألوفة، إلي تخليق وتجريب معيار للأدبية الجديدة ينحو بها من الشاعرية إلي الشعرية، وهناك فارق كبير كما هو معروف فى المصطلح الشعرى المعاصر بين مصطلح الشعرية الذى ينصرف إلي خصائص لغة الشعر نفسها، ومابه يكون الشعر شعرا، ومصطلح الشاعرية الذى ينصرف إلي خصائص الذات الشعرية كالقريحة والطبع ووهج الموهبة، ومن هنا فقد تحولت الشعرية المعاصرة فى الشرقية عبر مسارات ثلاثة من أشكال الشعرية التى نظرت للشعر كالآتي:

الشعر محاكاة ماديه حسية تعادل العالم الطبيعي والاجتمـــــاعي المحيط بها.

الشعر تجربه انفعاليه وجدانيه تخلق لنفسها لغة متميزة صادقه تبرزها إلي الوجـــود.

الشعر شكل لغوي يخلقه الصوت والتركيب والإيقاع والمجازات بما يصب في تشكيل دلاله كليه!!

وهذه الرؤى المعرفية والجمالية الثلاثة للخطاب الشعرى، قد طالت المكونات التشكيلية، والمكونات البنائية للنص الشعرى معا، وبدأ الشعر وكأنه خلق باللغة في رحاب اللغة ذاتها، وصار الشعر يحقق شعريته بقدر ما يتباعد عن شاعريته، وهذا معناه أنه كلما انفصل الشاعر الذي يعاني عن موضوع خلقه، كان الشاعر أجدر بالشعر كما هو معروف في نظرية الخلق عند أصحاب النقد الجمالي الموضوعى لدى اليوت وأصحابه، وكما تطورت الشعرية في التقاليد الجمالية الحداثية وما بعد الحداثية، وهنا يجب أن نفرق بين الشاعرية والشعرية، فالشاعرية هي مجموعة صفات تنصرف إلي القريحه والملكة والطبع، على حين الشعرية صفات جمالية حسية مستقلة تنصرف إلي التركيب والبناء والتشكيل الجمالي للنص.

وإذا كان الشعر الكلاسيكي يحاكي واقعه المحيط به، في انسجام وتوافق وتوازن بين النص والعالم، مبقيا على مجمل علاقاته التي تحكمه وتوجهه، والشعر الرومانسي يعبر عن ضيقه الوجداني بواقعه من خلال ذات حزينة منسحبة من واقعها، هاربة إلي خيالها، فالشعر الحداثي كان على النقيض من مصطلحي الشعر السابقين، إنه لا يحاكي الواقع الاجتماعي والطبيعي المحيط به، بل يجدف في وجهه، ناقضا تصوراته، عابثا بمجمل علاقاته اللغوية والثقافية والرمزية التي تجسد عقله الجمعي العام، على حين أن الشعر الحداثي كان ينسحب من العالم وإلي العالم انسحاب خلق، وليس انسحاب هروب، بمعنى أن الشعر الحداثي كان يؤسس باستمرار لعالم بديل فى بنية النص الشعرى نفسه، إنه يؤسس لحس الاختلاف والمغامرة، وينصرف إلي فعل الخلق، واستشراف المستقبل، إن الشعر الحداثي كان يمارس قطيعه واعية منظمة، مع التقاليد الجمالية السابقة عليه، مستبدلا بها، أو قل خالقا من خلال تجاوزها أسلوبيتة الخاصة به، والشعر إذ يجاوز جمالياته وتقاليده الأدبية السابقة يمارس انزياحا أسلوبيا ووجوديا معا: عن مجمل الأنساق اللغوية المعيارية العامة من جهة، وعن مجمل الأنساق السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة به من جهة أخرى، وبصورة مجمله إنه يمارس عصيانا جماليا خلاقا ضد كل صور الضرورة والسلطة، ومن هنا

كان الشعر عند الدكتور صابر عبد الدايم يونس ((زهرة نار)) متقدة يضاعف حريقها بريق المرايا المتجاورة فى وجود الشاعر الذى يقول في قصيدته: "المرايا وزهرة النار":

صوت أول

مراياك.. ما عدت أبصر فيها نجوم ارتحالي !!
وما عاد يسافر فيها بريق اشتعالي
فكيف تكسرت في ناظريا
وكيف
انطفأت على ساعديا
وكيفت تجمدت في خطواتي
وكيف تبعثرت في خطراتي
وكنا على فرس الشعر نرحل... نعبر فوق جسور البراءة
ندخل في صور هذا الزمان
ننقب عن بؤرة للحنان
فكيف سقطت ؟
وكيف تواريت خلف الجبال.
كأنك شمس الغروب تجدف في الأفق لكن بلا ساعدين !!
وفي لحظات انطفاء المصير
تودع أحبابها
وترمي رؤاهم بألسنة من لهيب
وتغرس في حدقات المحبين طعم هواها الغريب
فهل تشرقين على أنفس من طراز جديد ؟
وتسقينهم سر هذا الرحيل العنيد ؟

إن صورة النجوم المنطفئة في المرايا القديمة، توحي منذ الوهلة الأولى بأن الشعر لم يعد محاكاة سلبية للواقع سواء كان واقعا خارجيا لدى الكلاسيكيين، أو واقعا داخليا لدى الرومانسيين، لقد صار الشعر برقا وبريقا، بعد أن حطم الشاعر مراياه القديمة التي لم تعد تعكس ذاته الشعرية الحقه، لقد كسر الشعر مراياه القديمة، ونفذ منها إلي مراياه الخاصة بعد أن استبدل البرق بالانعكاس، وصارت الشعرية المعاصرة تحتفي باللغة التي لا تطابق إلا ذاتها ((فهي لغة أوليه متوحشة وصمت

تتكلم فيه الكلمات في وجودها المنفرد الصعب، ومن ثم كان التوتر الذي يلاحق الشعر الحديث في مغامرته نحو الأصالة))(٤٠) .

وفي سعي الشعر نحو منابعه الأولى يمارس طقس العبور عبر أجنحة الخيال الخالق، يقول الشاعر مخاطبا مراياه الأولى:

فكيف تكسرت في ناظريا
وكيف انطفأت في ساعديا
وكيف تجمدت في خطواتي
وكيف تبعثرت في خطراتي
وكنا على فرس الشعر نرحل.. نعبر فوق
جسور البراءة

إن الشعر في معاناته يدخل مدارات جديدة، باحثا عن لغة جديدة قادرة على اكتشاف علاقات جديدة تربط بين الشعر والكائنات والموجودات، إن الشعر لا يكمل بل يؤسس، لا يرمم بل يبتدئ، إنه يجاوز أفق التكسر والانطفاء والجمود والتبعثر ممتطيا أفقا آخر، وهنا تستدعي الصورة الشعرية هيئة الفرس الجموح الذي لا يثنيه عن عزمه أي شئ، إنه يسافر إلي المنابع الأولى القادرة على إعادة تفكيك السائد والمهيمن والمتبع، وإشاعة حس الدهشة والمغايرة في كل شئ، حتى تتبدى الأشياء والكائنات وكأنها عادت إلي سيرتها الأولى، حيث تتعالق الأنساق والنظم مع الكائنات والطبيعة والواقع، في نسق جديد ينقلها من قوالب الفكر المحددة، إلي انفتاح المعرفة اللا محدود، مستبدلا الذات بالكون، والانفصال بالاتصال، والقوال السائدة، بالتعدد الثري الخصيب، إن الشعر يعيد اتصالنا بذواتنا وبالعالم من حولنا وفق التصور الجمالي القادر على اكتشاف رحابة العالم واكتنازه بالتعدد والتداخل والانفتاح، إن الوعي العملي النفعي هو ما يدفعنا دائما لرؤية الأشياء والأحياء وكافة صور المجتمع - وفق قوالب محدده ومحدودة، لا نرى من الأشياء إلا وجهها العام الغامض، ولا نلمس منها إلا سطوحها البادية، يتجلى ذلك في قول الشاعر عن الشعر:

كأنك شمس الغروب
تجدف في الأفق بلا ساعدين

وفي لحظات انطفاء المصير
تودع أحبابها
وترمي ورائهم ألسنة من لهيب
وتغرس في حدقات المحبين طعم هواها الغريب

ليس الشعر شمسا غاربة، بل أفق مشتعل بالرؤى، إنه لا يهتم بتصوير النهايات الحزينة، بل هو قدرة واقتدار، قدرة على خلق البدايات المؤسسة، واقتدار على مواصلة هذا التأسيس، ومن هنا تتجلى هذه الصورة الجديدة للشعر مخاطبا شمسه الغائبة

فهل تشرقين على أنفس من طراز جــــــديد
وتسقينهم سر هذا الرجــــــــــل العنيد

الشعر هنا ليس شمسا غاربة، بل شروق وإشراق على أفق جد مغاير، وهو ارتشاف من سر الكائنات بما يعيد إليها اتساقها الغائب، إن الشعر الحق يلتقي والغياب وجها لوجه، فإذا كانت الحياة الرمزية التي تحيط بنا من كل جانب قد دجنت حواسنا، وقولبت أفكارنا، بصورة جعلتنا لا نرى إلا ما يجب أن نراه، ولا نحس إلا بما هو متاح ووحيد للإحساس به، فالشعر يصرخ في وجه التجانس القشري البليد قائلا:

متى يا صديقي... ... ؟
سيرجع نبض المرايا إليك
ترفرف كل النبوءات .. كل الفنارات تهمي عليك
وتلقي الذي ضاع منك يغرد في ناظريك
ففتش بذاتك عن زهرة النار
تلق الحدائق تنبت بين يديك

إن الشعر عند الدكتور صابر عبد الدايم يكافح التجانس القشرى باللاتجانس الخلاق، نلمس ذلك في الصورة الشعرية ((فتش بذاتك عن زهرة النار)) حيث تخلخل الصورة الشعرية من نمط التجانس الدلالي السائد في بنية اللغة المعيارية عندما تجعل هذه اللغة من المضاف والمضاف إليه

وحدة دلالية اتساقية، تسبح فى حقل دلإلي منسجم مع ذاته، لكن الشعر معنى هنا بتفكيك نمط الدلالة الشائع بين الناس بما انه صورة من صور عقولهم ووعيهم للأشياء من حولهم، يفكك الشعر اللغة والدلالة العامة ليعيدها إلي طزاجتها الأولى، معيدا معها وبها ولها أصالتها وللوعى الإنسانى إشراقه، وللواقع الحضارى اتساقه، من هنا كان المصطلح الشعرى لدى صابر عبد الدايم معنيا بالدرجة الأولى بالاستزادة من نبض الحياة الحقه، فهو معني باسترداد حواسنا وعقولنا ووجداننا من جديد، لنتعلم كيف نرى أكثر، ونسمع أصفى، ونحس أعمق، أي نرى الأشياء والناس والواقع في طبيعتهم الحية الكامنة والظاهرة، وكما هي بالفعل، وليس كما حددتها المؤسسات والتصورات الرسمية الشائعة، إن أية شرعية نضفيها على الواقع وعلاقاته المتعددة من حولنا هي شرعية ناقصة ووهمية، ما لم تنبع من روح الواقع نفسه، وروح من يعيشون فيه، إن أى شرعية مهما كانت سطوتها ودرجة إحكامها، واتساقها مع نفسها هى صورة من صور الوعى بالواقع، وليست الواقع نفسه، إنها تمثل تاريخى اجتماعى لما نراه وليست تصورا مطلقا لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه، ويكون الشعر خلاقا عندما يعيد يمارس مهمة هز وزعزعة أساسات الواقع، حتى لا يكون هو الواقع الممكن والوحيد الذى لامناص منه، إن الشعر يذوِّب الواقع الأسمنتى العتيد إلي صورة مفككة من صور السيولة الشعرية بما يعيد تأسيه من جديد، نرى هذا فى إضافة المجسد إلي الطليق فى إضافة الزهرة بكافة حقولها الدلالية الوادعة والنافحة إلي النار بكافة حقولها الدلالية المارقة والمحطمة، والشعر عندما يضيف الوداعة إلي المروق، والمنظم المجسد(هيئة الوردة) إلي التلقائى الجامح(هيئة النار) فهو يفكك أسمنت الواقع الغليظ: ليطلقه خارج حدوده المتعارف عليها، ومن هنا كانت الصورة الشعرية الناضجة وجها من وجوه الحرية، ومن هنا أيضا يحس الشعراء الأصلاء الجادون رغبة حارقة في قول كلمات جديدة تؤسس لعلاقات جديدة، بما يتيح خلق وعي إنساني جديد، وعي منبثق عن الذات ليس بمعناها المغلق المنعزل، بل بمعناها الأصيل المنفتح الممتد، وأقصد بذلك قدرة الشاعر والشعر على وعي واقعه وعيا شخصيا خاصا به وحده، هذا ما تصوره الشاعر في قوله:

ففتش بذاتك عن زهرة النار
تلق الحدائق تنبت بين يديك

وهذا الجهد الإبداعي الرصين في تحويل الوعي بالعالم إلي وعي شخصي قادر على المناجزة والخلق والتكوين الجديد - هذا الجهد لا يرجع إلي تأكيد الشعر للواقع المادي المحيط به، أو حتى مطابقته، أو مجرد فهم علاقاته، والتعبير الذاتى عنه، بل يتجاوز ذلك كله إلي إعادة خلق التجانس الحي الخلاق بين بنية الوجدان، وبنية الواقع، مثله مثل العلم تماما، فإذا كان العلم معنيا بتحويل الوقائع الحياتية التجريبية إلي مضمون عقلانى، فالشعر مثله مثل العلم يقدم لنا معرفة بالواقع أيضا ولكن وفق أسسه الخاصة فى التعبير حيث يقدم لنا الشعر شكلا جماليا وجدانيا لجوهر الواقع والعالم المحيط بنا، وبهذا يتجاوز الشعر كل أنماط الصور والنظم والأنساق الرمزية الشائعة في واقعه، بل يتجاوز كل تاريخ الكلام السابق عليه، ليدخل في حرمه الجمالي الخاص به وحده، حرم الحريه والطلاقة والخلق حيث يستنبت زهرة النار الوجودية، ذات العطر المتقد المتجدد.

• ((إن حالة العودة إلي مرحلة اللا كلام مستحيلة نظريا وواقعيا، فمن طريق الكلام يكتسب الإنسان موروثه ولكن وعي هذه المشكلة يفتح الطريق ليكتسب الإنسان شخصيته، والشاعر لا يتجرد من الكلام، ولكنه لا يعول عليه كثيرا، فلديه ما يجعله يشعر بنقصه دائما، وبدقه أكثر لدينا في هذا الوجود إلي تفتح الأحاسيس الأولى، وإعادة صياغة الكلام في بنية لغويه تردد معنى الوجود في الآن المعاصر))(٤١)

د. محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص٩٦، ٩٧

ومن هنا خاطب الشاعر صابر عبد الدايم سيدته قائلا:

فالشاعر يا سيدتي
في أزمنة الجوع الكافر تطعمه كلماته
في طغيان العصر الحجري تجف الأنهار فتسقيه
كلماته

حين يصير هوية كل العالم يأسا
تحييه كلماته
وإذا ركب الجمع جسور الخوف
وعاشوا في شرفات الزيف تقتله كلماته
وأنا يا سيدتي
أسرجت خيول الحرف
....
أرذفتك خلفي
لم ينبت في حقل رؤاي الخوف
أطعمتك من حقلي رمان الوصل، وفاكهة الحب
وقمح الود، وألبستك أوراق الزيتون
وشارات الزيتون
فصرت عائلة الأشجار حديقة عشق
تفتتح كتاب الخصب

إن الصور الشعرية: الجوع الكافر، والعصر الحجري، وهوية الموت، وجسور الخوف، وشرفات الزيف، تقف على الوجه النقيض مع صور: حقل الرمان، وفاكهة الوصل، وقمح الود، وشارات الزيتون مخلقة من هذا التضاد حقلا للصراع الشعرى الوجودي يقوده المصطلح الشعرى ذاته، حيث يعيد الكلام الشعري تأسيس الكلام من جديد، في صورة الكلمات المطعمة والقادرة على خلق كتاب الخصب، وعلى الرغم من أن جميع المجازات الشعرية السابقة التى يستخدمها شعر الدكتور صابر((مجازات قريبة مستهلكة))، غير أنها استطاعت أن تؤسس لعالم شعري جد منسجم في تجسيد المصطلح النقدي في الخطاب الشعري من جهة طبيعة الشعر ووظيفته معا، فعلى طوال الصور الشعرية السابقة يصور الشعر طبيعته كقوة جسوره قادرة على تشكيل الواقع وتغييره معا، فالشعر انزياح جمالي عن أنماط العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة، ليس هذا فقط، بل يصير الشعر قادرا على خلق حدائق العشق، وافتتاح كتب الخصب، وهنا يتجاوز الشعر ما يراه إلا ما يتراءى، وما يصوره إلي ما يستشرفه، وما يصوره إلي مايتصوره، إنه تأسيس للوجود وفق مستويات لغويه واجتماعيه وروحيه وحضارية، إنه تقطير

جمالي فياض وتركيز شكلانى خلاق، وكلام مضاد للكلام السائد المألوف، وزعزعة لما ألفه الناس في أقوالهم وأفعالهم وخيالاتهم لتأسيس وعيهم من جديد.

ولعل هذا ما يصوره أيضا الشاعر فؤاد مغنم بجدارة في قصائد عدة من ديوانه الجميل ((إيقاعات الغرفة)) مثل (حصار - أحاديث الصمت - المسكوت عنه في هوية رجل)، وفى البداية أود أن أعرب عن إحساسى النقدى بالذنب تجاه هذا الشاعر الكبير، لأننى لم أعرفه قبل هذه الدراسة بعد أن سلمنى الأستاذ الروائى المبدع مجدى جعفر ديوانه الشعرى لأدرسه، وفوجئت بهذا المستوى الفنى الرفيع، وكنت قد قرأت دراسة نقدية عنه من قبل للدكتور الناقد أحمد درويش، فى كتابه عن تحليل القصيدة المعاصرة، هو والشاعر الروائى صلاح والى، وقد وقع الكتاب لى عام ١٩٩٠، وكنت أعرف صلاح والى، ولكنى ظننت أن فؤاد مغنم شاعرا عربيا من اليمن، لست أدرى لماذا ظننته يمنيا هكذا وقع لى هذا الإكراه الرمزى على أنه يمنى، ثم قرأت دراسة الدكتور احمد درويش عن مغنم على ظنى بأنه شاعر عربى، وليس أحد شعراء بلدتى الشرقية، وبعيدا عن مفارقات الحياة التى لا تنتهى، أعود إلي شعر الشاعر في القصيدة الأخيرة من ديوانه:

قيل متهم بالقصائد
يقترف الشعر في غيبة الشعراء
وتسكنه الثؤباء إذا اندلع الصبح
مفرده ثعلب
ومثناه ذئبان
والجمع جمع الأفاعي قاطبة
ما هذه البثور الصدئيه
تطفو على حدق الشعر تمتد كالإخطبوط
وترشق ذات اليمين وذات الشمال
مناقيرها في هواء العواصم
تمخر ذات اليمين وذات الشمال عروق الضحى
فتخر الشموس لدى الروح مطفأة
قيل هذا الذي يتخللنا واسمه المستريب

مصاب بمرآته، وبأشواقه، ومصاب بقاتله
يتزيا ببعض الرصاص الذي سوف يحطمه ذات خوف
يعز على شفتيه احتباس الصراصير
يدلق أشياعه في الأماسي تقتاده

....

يقولون نار ستمضغها النار
قالوا كأن خوار أبي مره يتفشى
بأضلاع هذا الخلاء إذا ما تمشى
وحين يعاقر أسلافه وحروف اسمه
والفراغ الذي سوف لا يتورع أن يحتويه
وقالت شعوب محايدة
سوف يكمن بين الحشائش كالموت
سوف يفر يكر، وينقض حين يرى زهرة فيباغتها
ثم ملئ تواريخه كالزنيم
يقولون واجده وجع
قلت يا أيها الرائمون
وأنا يتنحر مني الحزن .. يا أيها الرائمون
هو كل الذي تنكرون(٤٢)

وقبل أن أعرض للنص السابق يجب أن ألفت الانتباه النقدى هنا إلى شعر فؤاد مغنم فهذه هي المرة الأولى التي أتنفس فيها شعر هذا الشاعر، وقد نما في وجداني النقدي ما يشبه اليقين بأن فؤاد مغنم طاقه شعرية متفردة حقا، وربما لا أكون مبالغا إذا قلت عن شعره، بأنه قادر على التحليق في آفاق فنيه أعمق وأخصب من الأفاق الشعرية التي حلق فيها من قبل: الدكتور صابر عبد الدايم، وصلاح والي، والدكتور حسين علي محمد، وربما يتأكد لدينا هذا الظن النقدي عندما نقيم عليه البرهان الجمالي التحليلي في هذا البحث، وغيره من البحوث القادمة إن شاء الله، فنحن نرى الفروق التصويرية الواضحة بين ((الأنماط المجازية المنهكة)) والشاحبة في نص صابر عبد الدايم السابق ((والمجازات الجسورة)) الجديدة الحية في نص فؤاد مغنم، إنه يمتح صوره ومجازاته من لحم الحياة الطازج، ودمها اللاهب المتخثر، ويبني نصه بناءا شعريا تجريبيا من أعماق الرؤيا

الشعرية التي تتولاه وتهيمن عليه، على حين نجد الصور الشعرية والتراكيب الأسلوبية لدى صابر عبد الدايم وحسين علي محمد، تتناسل في معظمها من تداعيات الشعور ومخزون الصور الشعرية في التراث الشعري السابق عليهما، سواء في التقاليد الشعرية القديمة، أو التقاليد الشعرية المحدثة، ومن هنا فنحن نجد مثلا صورا من ((المجاز المنهك)) في تصوير هوية الشعر ومهمته، عند حسين علي محمد في قصيدته التي أرسل بها إلي صديقة الشاعر بدر بدير وعنونها بـ (أنت الشعر)، فنراه يقول:

قد آن للشاعر المشتاق تغريد
وحان للنغم المقمـــــوع ترديد
وافرحتاه لنسر ظل محتبسا
وصنوه في سماء الشـــــرق غريد

....

كم كنت أحبس آهات يفيض بها
صدر بحبك مفتون ومفئود
وتكتم النغم العذب الذي فتنت
بسحر ألحانه هـــــــذي الأغاريد

....

غرد بشعرك في الدنيا يردده
هذا الزمان فأنت الشعر والعود

إن صورة النغم المقموع، والنسر المحتبس، تعيدنا إلي صورة الوجدان في بنية الشعر الرومانسي، لكن بناء القصيدة هنا بناء كلاسيكي قديم: لغة وتركيب ومجازات وإيقاع، مما يعيدنا بقوة إلي قصيدة المتنبي التي كتبها في العيد فارا من كافور الإخشيدي في مصر، وربما كانت لغة المتنبي أسلس من لغة الدكتور حسين علي محمد في القرن الواحد والعشرين، علاوة على متانة البناء الفني وقوة اتساقه في نص المتنبي، وبعثرته وتمزقه لدى حسين علي محمد، ولكن ما يهمنا هنا سواء لدى حسين علي محمد أو صابر عبد الدايم، ما أطلقت عليه من قبل مصطلح ((المجاز المنهك))، الذي خلفته الجماليات الشعرية المكرورة

على شطآن الشعر، مثله مثل الأسماك الميتة التي جرفها التيار الحي المتدافع للالتصاق بالشاطئ، بعد أن فقدت قدرتها على الانسياح في تيار الفن الحي، لقد عاش الشعر العربي المعاصر في الشرقية سياقات جماليه متناقضة في حقبه زمنيه واحده، مما يشي بقلق الوعي النقدي لدى الشعراء من جهة، وعدم قدرة البعض الآخر على تطوير شعريته مع ما جد من تحولات جماليه على المشهد الشعري المعاصر من جهة أخرى، وعلى الرغم من اصطناع بعض الشعراء الأشكال الشعرية الجديدة والنسج على منوالها، واتفاق أنماط الصنعة فيها، فقد ظل شعر هؤلاء الشعراء أشبه بخمر قديمة في زقاق جديدة.

إن التجديد في الفن أمر يطال الرؤيا والتشكيل معا، والنص الشعري الأصيل هو مالا نحس فيه بهذا التلكؤ البنائي الملحوظ بين المحتوى والشكل أو التركيب والدلالة، بل النص الأصيل يصل في اتساقه وانسجامه درجة لا نستطيع فيها أن نتبين الشكل منفصلا عن الدلالة أو العكس، فالشعر عندما يمتلك أدواته جيدا يثير فيها طاقاتها الخالقة، ويستنفر قدراتها الكامنة فيها للتشكيل، حتى إذا تم للنص بنية التشكيل سطعت بنية التوصيل على الفور، أما أن نجد لدى شعراء الشرقية هذه الأشكال الشعرية المتصدعة التي تصب محتوى رومانسيا في قوالب كلاسيكيه، أو دلالات رومانسيه في تراكيب رومانسية، أو حتى صور ومجازات وتراكيب تتخالط فيها الأشكال الكلاسيكية والرومانسية والواقعية بصورة غير خلاقة، على غير هدى من اتساق البناء والتشكيل والدلالة، فهذا كله يعكس في التحليل الأخير بعضا من وجوه الأزمة في المصطلح النقدي المتجسد في بنية الخطاب الشعري المعاصر ولعل الدكتور محمد رجب البيومي يكتب لنا هذه الأزمة النقدية شعرا، بوصفه أحد الشعراء المخضرمين، أو من أصحاب ((الأعراف الجمالية)) كما أطلقنا عليهم مصطلحنا من قبل، يعكس هذه الأزمة في صورتها الجلية في عدة قصائد شعرية لديه، وعلى الرغم من مجئ الدكتور البيومي متأخرا نسبيا عن جيل الرواد من الشعر الحر، غير انه يعد مجايلا للرعيل الأول من رواد الشعر الحر مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفوزي العنتيل ومحمد عبد المنعم عواد يوسف، وعفيفي مطر وشوشه، وأمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنه، -

أقول على الرغم من مجايلة البيومي لهؤلاء الشعراء غير انه التزم القوانين الجمالية البنائية للقصيدة الكلاسيكية، وقد أعرب الشاعر عن محنة الشعر العربي المعاصر بين التقاليد الجمالية الكلاسيكية والتقاليد الشعرية الجديدة، فنراه يقول:

وعهد مر بالشعـــــــــراء قاس   ولا كفساده السبع العجاف
عبوس الأفق كالصحراء هاجت...   على كثبانها حرب السواقـــي
وقالوا قد مضى شوقي فليست...   زهور الشعر دانية القطاف
وشنوا النقد تجريحا أليما...   بمرهفة أحد من الثقـــاف
فأجمل عن حياض الشعر سربه...   وأذن كل شاد بانصـــــراف
ولولا معشر صمدوا طويلا...   وطاروا بالقوادم والخـــوافي
لأقوت روضة ومضى هزار...   وعجل كل نبع بالجفـــاف

إن النص الشعري هنا يجسد بدقة محنة المصطلح الشعري، بين ممرات الانعطافات الجمالية الحاسمة ووقوف الشعر والشعراء مواقف شتى يتأملون هوية الشعر ومهمته، فمنهم من ساير الجديد وامتلك أدواته حقا، ومنهم من ظل متسقا مع قدراته وطاقاته فأبدع في الشكل القديم مثل البردوني في اليمن، والجواهري في العراق، ومحمود حسن إسماعيل فى مصر، ومن تلاهم من الأجيال اللاحقة في مصر مثل محمد التهامي ومحمد عبد المنعم الأنصاري وطاهر أبو فاشا ومحمد رجب البيومي، وصلاح عيد، وشوقي أبو ناجي، وإبراهيم عيسى، وإدوارد حنا سعد، وعلي الجندي وغيرهم كثير.

ولعلنا لا نلحظ هذا القلق الاصطلاحي لدى الشاعر فؤاد مغنم في نصه السابق، فالشعر لديه اتهام وخروج على النسق العام، إنه منطق ذاته، لا منطق القواعد الفنية والاجتماعية المرعية، فالشاعر يقترف الشعر في غيبة الشعراء، ليصير فعل الاقتراف بما يوحيه من دلالات الإثم والخروج والمروق قرين القدرة على الإبداع، ونظير الرغبة في خلق القاعدة الخاصة التي تضاد القاعدة العامة، فالشعر ثعلب وذئب وأفعى، ولعل الشاعر قد أحسن صنعا في هذه الصورة الشعرية المبتكرة حقا، والابتكار فى الصور لدى الشعراء جد نادر حتى لو أوهمنا بعض النقاد بعكس ذلك، فكما يتحدد الإطار العام لعبقرية العالم فى بعض الصور الأولى التى

يكونها فى أيام شبابه، ويظل يبتكر فى ضوئها طوال العمر، كذلك الشعراء الموهوبون حقا تهيمن على عوالمهم بعض الأنماط الخاصة من الصور التى تشكل منحى تفردهم الجمالي العام ولكنها تتشكل على مدار العمر الفنى للشاعر فى معظم دواوينه، وكأن الموهبة نوعا من العطاء الربانى على الجملة، ويأتى دور الشعر والشاعر منحصرا فى القدرة على تشكيلها وإبراز تفاصيلها فى صورة محددة واضحة، أقول هذا حتى نستطيع أن نفرق بين مجاز خلاق ومجاز مستهلك، وبين إبداع نستدعيه من الذاكرة الهامدة وآخر نرج به الذاكرة الشعرية السابقة رجا ((مصدعا لاما)) للشمل الرمزى العام للتراث الشعرى السابق عليه، ومن هنا تأتى فرادة الصورة الشعرية السابقة لدى فؤاد مغنم فى تصوره الشعر بالأفعى والثعلب والذئب، وهى صورة تجسد محنة الشعر وكتابته من وجوه عدة، فالشعر نمط من أنماط الوعي الجمالي المراوغ للوعي الاجتماعي السائد، فهو خروج على المعهود في صورة خروج الثعالب على المألوف في تصرفها مع الحياة، وصورة الافتراس المقتحم الجسور لدى الذئاب، وصورة السم الناقع في قراب الأفاعي المتلمظة بالموت، وكأن الشعر نوع من الإعدام الرمزى العام للثقافة نفسها ومن داخل حدودها الجمعية أيضا، بغية إعادة خلقها من جديد، ولعل الشعر هنا يحفر في هذه الصور الجميلة في أعماق الذاكرة الشعرية العربية عن الثعالب والذئاب والأفاعى، وأعماق المعجم العربي والأساطير والمرويات والأمثال أيضا، فقد تجلت الذئاب في الوعي اللغوي والجمالي العربي عبر مساقات عديدة تجمع بين الخمر التي تكنى بالطلا، والذئب الذي يكنى أبا جعده، يقول الشاعر:

وقالوا هي الخمر تكنى الطلا... كما الذئب يكنى أبا جعـــــدة

فالخمر إن سميت طلاء وحسن اسمها ظاهرا فإن فعلها قبيح، وكذلك الذئب إذا حسنت كنيته فإن فعله قبيح هذه الصورة مراوغة الظاهر للباطن نراها أيضا، في ختل الذئاب حيث ما زال الذئب يختات الشاه بعد الشاه: حيث يختل الذئب الشاه فيفترسها افتراس فتنة وختل، لا افتراس إقدام ومواجهة، فهو يقدم على الشاه وكأنه مدبر، ويدبر وكأنه مقبل، وهي ذات الصورة التي أطلقها المعجم العربي على الذئب في صفة (الخيتمور) الذي لا يدوم على حاله واحدة، بل يتلون ألوانا شتى، فيظل

يومض وينطفي في أفق من المراوغة المعقدة التي تخطف الوعي خطفا))(٤٣)

د. أيمن إبراهيم تعيلب، الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، تحت الطبع، ص٢٥

إن الجامع بين الشعر والذئب في نص فؤاد مغنم هو فعل الاستخفاء والمراوغة والقدرة على التحول وهي ذات صفات الشعر، حيث يتحول ليكون مراوغة للواقع المرئي الظاهر، وصولا للواقع الجوهري المستخفي خلف أقنعة الرموز والأنماط الشائعة، لكن الشعر يقظ أيضا على واقعة، إنه يفترس الواقع الدميم، وينشب مخالب المجاز في دمائه المتخثرة، ليعيد خلقه من جديد، وكأن الشعر يعيد إلينا في هويته ووظيفته صورة الذئب الشعري القديم الذي قال عنه حميد بن ثور:

ينام بإحدى مقلتيه ويتقي
بأخرى الأعادي فهو يقظان هاجع

إن الشعر يستدعي الشعر، والجمال يتوالد من الجمال، والشعر نوع من الحلم الجميل الخلاق فنصفه يون داخل العالم المحيط بنا ونصفه الآخر يكون خارجه أيضا تماما مثل ذئب حميد بن ثور' فهو يقظان هاجع، لازال الشعر العربي المعاصر موصولا بتقاليده الجمالية الموروثة، وصال خلق وتحوير، وليس وصال اجترار وتكرير، ولعلنا نلحظ لدى فؤاد مغنم هذا الذئب الشعري المعاصر وقد احتقب في مجازاته البعيدة التراث الشعري واللغوي للذئاب، لقد تحول الذئب في الخطاب الشعري المعاصر من الصورة اللغوية إلي الواقعية فالأسطورية ((أنظر دراسة الباحث حول هذا الموضوع فى كتابه سابق الذكر)) واستدعى الشعر المعاصر صورة الذئب القديم فى تناص خلاق ليتحول معه الموروث الجمإلي واللغوى السابق، إلي ذئبية الشعرية المعاصرة التي تخلق صورة التلون والتقلب في شعرية الذئب لتترامى من المرئي إلي اللا مرئي، ومن الكلام الختال إلي يقال، إلي الكلام الذئبى الساكت، لكنه ليس هو العدم الصوتى، إن الشعر يكشف هنا المسكوت عنه في الواقع العربي المعاصر وهو ما عنون به الشاعر نصه عندما قال: ' المسكوت عنه في هوية رجل ' إن الثعالب والذناب والأفاعي الشعرية قادرة باستمرار على استحضار الموت والافتراس

والمراوغة، يجب على الشعر أن يمارس فعل الموت والتلون والمراوغة، ليبعث العالم الجديد على أنقاض العالم القديم، والشعر هنا كما يراه فؤاد مغنم يستحضر مقولة العدم في فلسفة سارتر حيث تصور سارتر في كتابه ((سيكولوجيا الخيال)) أن ((الصورة ينبغي أن تتضمن في صميم بنيتها مركبا منعدما، أنها تشكل نفسها كصورة بوضع موضعها على أنه موجود في مكان آخر أو ليس موجودا))(٤٤).

فالصورة الشعرية عند سارتر تتضمن سلبا مزدوجا من حيث إنها:

أولا: إعدام للعالم طالما أن العالم الذي تصوره ليس هو العالم الفعلي، وهي ثانيا: إعدام لذاتها لأنها لا تمثل عمليه نفسيه عينيه ممتلئة، إن الخيال الشعري هنا يمثل فعالية إنسانيه حرة قادرة على تشكيل الواقع والأشياء تشكيلا وجوديا موازيا للوجود العيني القائم بالفعل، ومن هنا يكون الشعر كما تصوره فؤاد مغنم قتلا للواقع، وإعداما له، وافتراسا ذئبيا لعلاقاته، كي يؤسس عبر فعل الوعي الشعري واقعا بديلا، ومن هنا فإن الشعر يأتي في صورة المستريب الذي لا يهادن حقائق ما يراه فيسلم بها، بل يستريب بجميع ما يراه، ويعيده تارة أخرى إلي بؤرة الذات الشعرية كي تراه من جديد وفق رؤيتها الخاصة: يقول الشاعر مصورا الشاعر والشعر:

قيل هذا الذي يتخللنا واسمه المستريب
مصاب بمرآته، وبأشواقه
ومصاب بقاتله
يتزيا ببعض الرصاص الذي سوف يحطمه ذات خوف

إن هذا التخلل المستريب للوجود وأشيائه، يتميز بصفتين جد مختلفتين لكنهما ليستا متناقضتين، وهما أن الشعر دائما تخلل خيالي خلاق لأشياء العالم وموجوداته وهو في الوقت ذاته ملا شاة وإعدام ونفي لهذه الأشياء والموجودات، إنه يتقلب بين الوجود والعدم، والاتصال والانفصال إنه انخراط في العالم، وعلو عليه في آن، يقول جان بول سارتر: ((إن ما هو لذاته يشبه إعداما صغيرا - يتخذ أصله في قلب.. ومشروعيته الوحيدة تأتيه من واقعه كونه إعداما لما هو في ذاته في فرديته وجزئيته

وليس للوجود بشكل عام(٤٥)، وهذا يعني أن الشعر في جوهره مفارقة على مستويات شتى، فهو إذ يفارق في تشكيله الجمالي والمعرفي صور العالم المحيط به، يفارق هذا العالم من خلال أشيائه وموجوداته نفسها، إن الشعر لا يمارس فعاليته الخلاقة في العدم أو في الفراغ، فلا توجد صوره خياليه مجرده كل التجريد، بل لا نستطيع أن ندعي بأننا في أحلامنا نفسها نمارس انفصالا كاملا عن الواقع الذي نعيش فيه، هذا ما قصده إليه الشعر في قوله:

وقالت شعوب محايدة،
سوف يكمن بين الحشائش كالموت
سوف يكر وينقض حين يرى
زهرة فيباغتها
ثم يضحك ملئ تواريخه كالزنيم

إن كل فرار من الواقع، هو لون من ألوان الكر فيه، وكل مباغتة للزهر، هى خلق لزهر أكثر نورا، لازال الشعر العربى المعاصر موصولا بجهاده الجهيد فى خلق رؤاه منذ فرار وكر الجد القديم امرىء القيس، الذى حاول أن يخلق بعرق الإبداع ومجاهدته التشكيلية صورة مثالية لواقعه المغاترب فى صورة فرسه المجهد الذى يكر ويفر ويقبل ويدبر معا، إن الشعر هنا انتصار على تلاشى الزمان والمكان، كر وفر مستمر ضد الواقع ليعود له من جديد، وها نحن هنا نرى شاعرا معاصرا يفر بالشعر المعاصر إلي الشعر القديم، كى يصل الجمال بالجمال، فى ذات الوقت الذى يمارس الشعر الانخلاع الخلاق عن مدارات التواريخ الجمالية السابقة، ففي اللحظة التي يمحو فيها تاريخا يخلق تاريخا آخر، إنه محو وإثبات وكر وفر، وموت بين الحشائش، ومباغتة للزهور، وانفصالا عن التواريخ وامتلاءا بها في آن أو هو المجاز الشعري كل هؤلاء جميعا، أو كما قال فؤاد مغنم في نهاية قصيدته:

يقولون واحده جمع
قلت يا أيها الرائعون
وأنا يتخرمنى الحزن... يا أيها الرائعون

هو كل الذي تذكرون.

إن الشاعر فؤاد مغنم كما قلت فى صدر هذه الدراسة، أحد الشعراء العرب المعاصرين المهمين للغاية ولو استطاع الشاعر أن يقلل من جرعة الغموض المتفشي في مجازاته وروابطها الخيالية السحيقة، سيخلق قنوات جماليه مبتكرة للاتصال الجمالي السخي بينه وبين القراء، وربما أتفرغ في دراسة لاحقة لإعطاء هذا الشاعر حقه من الفحص والدرس.

فإذا انتقلنا إلى الشاعر صلاح والي رأينا تجلى المصطلح النقدي في الخطاب الشعري لديه في قصائد كثيرة، فقد أنجب الشاعر عددا وفيرا من الدواوين الشعرية، لكني سوف أقف أمام بعض القصائد التي أراها مهمة في هذا المجال، ومنها قصيدتي (نزف) و (ديمومة التحول) من ديوانه " ((تجليات حرف الصاد " والمقطوعة التاسعة عشر من ديوانه (الغواية) والتي يقول فيها:

قلت أرقب هذا الكون
أعيد الأشياء دواليك
وأمسكها
لا الدلو ولا الثور ولا السرطان هي
لا العقرب ولا العذراء ولا الجوزاء هي
ولا الجدي هي
هي الزهرة في ألق تأتلق
وعلى ألق تعتبق

إن الشعر المعاصر عند صلاح والي نوع من الخروج الجمالي المنظم على فوضى العالم المحيط به، إن الأشياء والموجودات، والأنساق والنظم قد رتبت وفقا لشرعيه عامه زائفة كما قلنا آنفا، والشعر مهمته الأولى هي فضح هذه الشرعية وإعادة مساءلتها، ومن هنا كان صلاح والي معنيا بإعادة ترتيب أشياء الكون، أو قل إنه يعيدها إلى فوضاها القديمة الأصيلة عندما كانت الفوضى هى أس النظام فى الكون، وهو ما انتهت إليه أيضا نظرية العلم المعاصرة فى علم الفوضى، الفوضى القديمة الخلاقة، هى مثال الشعر، ضد الفوضى الرمزية القمعية الجديدة، حيث الدلو ليس

هو الدلو، ولا الأبراج في أماكنها المعتادة، لكن فى الفوضى القديمة كل شئ يسبح في فوضى أكثر حرية من النظام السائد المغلق، لكن صلاح والي تغلب عليه هنا التقريرية والنسبية والعقلية في الصورة الشعرية السابقة، ويحاول أن يحول النص الشعري إلي تمارين ثقافية، إن صلاح والي فيض موهوب لكنه يفرمل كثيرا ضد جماحه الخلاق، ويكفى انه قد أبدع من قبل - جدلا جماليا كونيا بين أشكال القبح وأشكال الجمال فى روايته الرائعة فتنة الأسر. ولكن يهمنا هنا هذه الزهرة التي تأتلق جراء إعادة الشعر تأسيس علاقات جديدة للعالم، إنها زهره الألق التي تعيدنا ثانية إلي (زهرة النار) لدى الدكتور صابر عبد الدامي يونس، أو (وردة الصقيع) لدى صلاح عبد الصبور أو(لؤلؤة العدل المستحيلة) لدى أمل دنقل، إن زهور الشعر تنبع من منابع متقاربة، لكنها تتنفس عطورا مختلفة، وربما جرتنا زهرة الألق لدى صلاح والي من بعض الوجوه إلي نظائرها في بنية الشعر العربي القديم في " جمانه البحري " لدى المسيب بن عدس:

كجمانه البحري جاء بها: غواصها من لجة البحر

أو كواكب القوافي عند أبي تمام في قوله:

أصخ تستمع حر القوافي
فإنها كواكب إلا أنهن سعود.

فالشعراء دائما معنيون بالبحث عن جماليات الغياب، لا جماليات الحضور، إن مأساة الإنسان تتبلور في وجوده في عالم لا يتنفس فيه حقا، إننا هنا لكننا لا نستطيع في ذات الوقت أن نكون هنا، فالعالم نفسه مصمم على هذا النقص والتحول والصيرورة، إنه بنية إنشاء فى اتجاهها للكمال بصورة أبدية، ومن هنا يأتى دور الشعر والفنون عموما، لتحرر طاقات العالم من الهمود على الحركة، وتحول إمكانياته المادية إلي حالة جمالية وشعورية وفكرية، وبذلك ينتقل الخطاب الشعري في تصوير مصطلح النقد من مفهوم للشعر يراه فيه موازاة جماليه للعالم إلي مفهوم يراه فيه نفيا منظما للعالم واستحضارا لغائبات الوجود: ((فمن الضروري أن نستحضر الغياب لأن الجانب الآخر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب.

إن الإمكانية التحررية الخلاقة للخيال تكمن في بعده الآتي المومض في سماء الغيب، فالخيال إلي جانب كونه قدرة على تصوير الواقع، فهو أيضا قدرة على استحضار اللاواقع، أو قل هو قدرة على نفي الواقع القائم الوحيد، لاستحضار الواقع الممكن المنفتح، فالشعر ليس معنيا بالدخول إلي العالم عبر الأبواب المفتوحة، فهو إلي جانب ذلك يفتح الأبواب المغلقة، ومن هنا يتحول المجاز الشعري لدى صلاح والي من كون الشعر زهرة للألق دليل البحث عن بهجة العالم والواقع المرئي - إلي وردة للعزف تستحضر اللاوجود الغائب القادر على رأب الصدوع البادية والخفية ين الفرد والعالم، العقل والروح، الرغبة والأمل، يقول الشاعر في قصيدته (نزف):

وردة العزف من داخل النزف صوت الكمان
والناي صوت تجلى من النأي بالشجو حين
يغيب الزمان
والناي يهتز في الجرح
يشتد في القلب وقع الكمان
فلا ينأيان
ولا يكذبان
أقلبه بين راحة قلبي، وبين أصابع جرحي
فيحتبس الصوت حينا
وينبثق الصمت بضع ثوان
فأتركه في السديم، هنالك ما بين صحو ونوم

هنا الشعر يصفو لأدواته حقا لدى صلاح والي حتى يتحول إلي عزف من أعماق النزف، ويبلغ صلاح والي في هذا النص أفقا شعريا سامقا يبلور فيه رؤيته للشعر هوية ومهمة، طبيعة ووظيفة، لقد استبدل الشعر المعاصر صورة الوتر المرن في اللهاة عند شوقي، أو صورة البلابل الناغمه من قلب الشعر والشاعر عند عبد الرحمن شكري، استبدل بهما الشعر المعاصر صورة جديدة للغناء أيضا، إنها صورة العزف من داخل النزف، إن الشعر يستبدل بالغناء الخارجي في لهاة شوقي، أو الغناء الداخلي في الأغاريد الرومانسية النفسية عند عبد الرحمن شكري، أو كما تجلت

لدى شعراء الشرقية السابقين، يستبدل الشعر بالغنائين: الكلاسيكي والرومانسي، غناء جدليا مشتبكا بجماع الذات والعالم معا:

شجر الكون مشتبك في دمي
ودمي طالع بالقصيدة
قد نرى في السموات وجهك
يتغلب من حالق
يتقلب بين النيازك فوق السحب
سوف لا يرحم البرق وجهك
لا يمنع البرق وعدا
ولا يمنح الرعد إلا المطر
قطرة أتساقط ما بين قطرة ضوء وقطرة ليل
وألتم ما بين طين ورمل
يناوشني الجذر أني ارتحلت
فيا حيرة الوجه في الأرض
يا حيرة الوجه بين النيازك

إن صورة العزف النازف من لهيب الجرح، تلتقي وصورة اشتباك دم الرؤيا الشعرية بشجر الكون، كما أن صورة الصوت المحتبس حينا، والمنبثق حينا آخر، تتسق وصورة الجدل الشعري الهائل بين قطرة الضوء وقطرة الظل، وحيرة الشعر المعاصر في البحث عن ذاته بين الثريا (وجه النيازك) والثري (وجه الأرض)، لقد صار الشعر جدلا جماليا ومعرفيا شكله الشاعر في سياقات شتى من وجوه البناء الشعري، منها ما يرجع إلي ترسبات الذات، ووهجها الذاتي، ومنها ما يرجع إلي ركامات الجراح والتواريخ الشجية، ومنا ما يرجع إلي الأسرار الهائلة الهاجعة في أشياء العالم وموجوداته المصمتة على نفسها، وفي أعماق هذه السياقات المتجادلة يتساقط الشعر، ويلتم، يحدق في الأرض أو يحلق في السماء، إن الشعر باحث أزلي عن قبلته الأولى كما صور الشاعر في تناصه الشعري السابق: (قد نرى في السموات وجهك، يتقلب من حالق) مع الآية الكريمة (قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها) حيث يصير الشعر موازيا للعقيدة، وكلام الإنسان في التحقق ببوصلة وجوده.فإذا كانت

العقيدة مؤسسه لاتساق الوجود الإنساني، فالقصيدة فعل من أفعال الخلق والتأسيس أيضا، إنها توجيه للذات والوجود معا، وقبلة للذات والحضارة أيضا، وإذا كان الشعر نشأ في بداية الأولى في المعابد الدينية ممثلا هذا القداس الإلهي القادر على بث النظام في فوضى العالم المرعب، فإن الشعر المعاصر يعيد سيرته الأولى في الصورة الشعرية السابقة الباحثة عن قبلتها الأولى، وعقيدتها الأولى، وأصالتها الطفولية حتى تلقي السلم بعد الحيرة والتمزق ويلتقي هنا صلاح والي بأدونيس في بحثه عن طفله الأول، حيث يلتقي الطفل الأول عند أدونيس بالقبلة الأولى عند صلاح، يقول أدونيس مخاطبا طفله الشعري الغائب:

سلاما للصديق، للولد الراكض في ذاكرتي
غامت شفتاه - أتراه ساكن في شفتي ؟
أأنا نطقك أم صمتك أو ما تنقل الريح
إليك سلاما ؟
يا شبيهي الوالد الراسب في ذاكرتي
وسلاما أيها الطيف الصديق (٤٧)

إن البحث عن الطفل الغائب هنا بحث عن طفولة الشعر، وطفولة العالم، إن الشعر يحاول استحضار لحظة البدء الأولى، سواء في صورة الطفولة الغائبة عند أدونيس، أو توجيه كيان الشعر شطر كعبته الغائبة لدى صلاح والى، لاستعادة القدرة الأسطورية الأولى في الوعي بالعالم، واستنباع القاع الأسطوري الخلاق الكامن في رحم الأشياء والموجودات وأنساق العلاقات المختلفة للوجود، ومن هنا يظل الشعر عزفا أوليا متراوحا بين احتباس الصوت وانبثاقه، ومخايلة الصحو أو الإخلاد لمحو النوم، إنه جدل لاينى يتقاطع بين الأضواء، فيما يصور السياب في قوله عن الشعر وعذاباته:

في غيمة الرؤيا
عين بلا أجفان
تمتد من روحي
شدق بلا أسنان
ينداح في الريح

يعوي : أنا الإنسان

إن التقاطع بين الرؤيا والأجفان، والروح والأسنان، يتوازى والتقاطع بين الضوء والظل، والطين والرمل، والأرض والنيازك في شعر صلاح والي، وهو في النهاية يجسد قدرة الشعر على خلق ماهيته، واقتداره على ممارسته مهمته بين الحضور والغياب، أو بتعبير صلاح والي بجدله بين (احتباس الصوت حينا، وانبثاق الصمت بضع ثوان) حيث يكون الصمت هنا إحدى مكونات الشعرية ومقومات الوجود معا، وهنا يرتقى صلاح والي بشعرية الصمت مرتقى صعبا، فمن جهة الشعر يكون الصمت قدرة الشعر على إعادة تأسيس نظام الكلام بما هو جوهر الوجود على المستوى الذاتي والكوني، فالصمت لا يعني السكوت أو العدم المطلق، بل الصمت كلام حي مسجون لم يطلق سراحه بعد، ففي مجتمعات القهر والتفاوتات الطبقية بشتى صنوفها يخضع الكلام كله، والنسق الرمزي برمته إلي حالة اختزال فادحه، كما يخضع لحالة مراقبة قبيحة، حيث تتحول سلطة الكلام إلي كلام السلطة فقط، فتشيع سلطة الكلام المبجل، الكلام الذي لا كلام غيره، هنا يدخل الشعر إلي مجاهيل الصمت الفنية بالكلام الخلاق الذي لم يتأسس بعد، إنه مشروع جمإلي وجودي لإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، مشروع ينتظر من يعقلنه ويؤطره ويشيعه، وأظن أن هذا المشروع الشعري في استنفار طاقة الصمت الكامنة في كل شئ ـ أظنه مشروعا عظيما، لأن تاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام، ومراقي التأمل أخصب من مدارج الشيوع المكرور، فالصمت هرطقة مبدعه، وخروج بصير، وتجاوز خلاق، وتجديف محسوب، وهدم حيوي خلاق، وفي ذات اللحظة التي يقول الشعر فيها دعني أصمت لأكون أجمل كلاما، يتحول العالم أيضا، فإذا كان الصمت يتجادل مع الصوت كما أشارت الصورة السابقة عند صلاح والي، فإن شئ من هذا التأسيس الجدلي بين الصوت والصمت يحدث لعلاقات الواقع، وأنساقه الرمزية المختلفة، فيتم نوع من الانزياح السياسي والاجتماعي والحضاري عن مجمل الأنساق الثقافية السابقة التي تجسد الوعي والوجدان والحالة العقلية العامة للمجتمع ففي ذات اللحظة الشعرية التي تعود فيها للغة الشعر طزاجتها من خلال محو الكلام العام، وتأسيس الصمت القادر على قول الكلام الصامت، ـ في ذات اللحظة التي يؤسس فيها الشعر هويته اللغوية الخاصة، يعود للوعي الإنساني إشراقة

الغائب، ويعود للواقع الاجتماعي حريته المنسية، ونبلة المفتقد، فعندما يغير الصمت من طبيعة اللغة الرسمية العامة، وينقلها من وهم الكلام العام، وسطوة المسموح به من الكلام، يغير الصمت من طبيعة التفكير أيضا، حيث يتحول مفهوم الأصالة الشعرية كما هو معهود فى الموروث البلاغى والنقدى من قول الصدق، إلي قول الصمت، فالأصالة في التعبير هي أصالة في التفكير أولا ثم أصالة فى التشكيل ثانيا، على ألا يهم خطأ يبق أحدهما للآخر على أى مستوى من المستويات، وهنا لا يكون الصمت كما قلنا مرادفا للسكوت، أو نقيضا للكلام، بل هو من نفس جنس الكلام، لكنه كلام آخر، يختلف عنه في النوع، إنه نوع من الكلام الذى لم يتكلمه أحد من قبل، إنه كلام مسكوت عنه، ووجود غائب يمارس كل واجبات الحرية والتحرر والخلق في أعماق السر، فى أعماق النزف كما تقول الصورة الشعرية لدى صلاح والى، إن الصمت هنا يكشف للشعر بالشعر وهم اللغة السائدة، وخداع الشرعية الشائعة بوصفها الإمكان الحضاري الوحيد للوجود وللواقع، مخلقا وعيا تاريخيا وإنسانيا وكونيا جديدا، يستبدل فيه الشعر الهدر اللغوي الفادح بالتقطير الجمالي الفياض، والدواميه اليومية الاستهلاكية بالتركيز التشكيلي الخلاق، والأنساق الرمزية العامة بالأصالة الذاتية الحرة، وبذلك يكون الشعر تأسيسا للوعي والإدراك، وتأسيس اللغة، وتأسيس للوجود في علاقة جدليه متراوحة بين هويته ومهمته.

د. حميد لحمداني، مج ٤٢، دراسة الأدب فى الجامعة، أي منهج؟! مجلة علامات، مج٤٢، م١١، المملكة العربية السعودية، ديسمبر ٢٠٠١، ص١٩٧

رمسيس يونان، غاية الرسام المصري، القاهرة، ١٩٨٣، ص

د.حاتم الضامن، شعراء مقلون، مكتبة النهضة العربية، ط١٩٨٧، ص

د.على الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص٣٨

أبو البقاء الكبرى، التبيان في شرح البيان، ضبطه وصححه، مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، مج٤، ص١١٢، ١١٣

د. عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأدبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة السورية، ع٢٠٤، فبراير ١٩٧٩، ص٦٣

د.عبد الرحمن شعيب، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، دار المعارف بمصر، ص

د.حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، تونس،

د. محمد عبد المطلب، مفهوم الشعر في القول الشعري، مجلة فصول، القاهرة، ع٥٨، شتاء ٢٠٠٢، ص٢٧، ٢٨

د. الشاهد بوشيحى، مصطلحات النقد العربي لدى الجاهليين والإسلاميين، دار القلم، المغرب، ١٩٩٣.

د. عالي سرحان القرشي، حديث المتنبي عن شعره شعرا، مجلة كلية الآداب، جامعة أم القرى، السنة العاشرة، مج١، ع١٦، ١٩٩٥، ص١٢٧

د. فهد عكام، نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى، عالم التأثيرات: الخلقية والاجتماعية، كلية الأداب، جامعة صنعاء، ع٤، ١٩٨٨، ص٣٥٩

د. عبد الله التطاوى، النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسى، دار غريب، القاهرة، ط١٩٩٩.

د. محمد لطفى اليوسفى، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢

بدر بدير، لن يجف البحر، دار الأرقم، الشرقية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص٣٦، ٧٧ على التوالى

١٦. بدر بدير، ألوان من الحب، دار الأرقم، المنصورة، القاهرة، ط١٩٩٩، ص٢٧، ٧٢، ٨٠، ١١٥، ١٤١

د.مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٣٦٤

محمد سليم الدسوقي، صلوات على زهرة الصبار، ص٤

د.محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص٧٦

٢٠. خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، ١٩٧٥، ج٢، مج٥، ص٢١٨

٢١. د. حسن عبد السلام، أحمد الزين الشاعر الناقد، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٢٠

٢٢. الشوادفى الباز الشنيطى، تغريدة فى رحاب الشعر، دار الإسلام، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٥، ص٢٦، ٥٥، على التوالى

المصدر السابق، ص٢٦

٢٤. السابق، ص٥٥

د.محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة الشعرية السيرية لشعراء الحداثة العربية، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ع٢١، ١٩٩٨.

٢٦. د.فاروق مغربي، مفهوم الحداثة عند الشعراء الرواد من خلال آرائهم النقدية، مجلة المعرفة السورية، دمشق، ع٣٧٩، إبريل، ١٩٩٥، ص٨٥

د. منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من **خليل مطران إلي** بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبنانى، ط١، ١٩٨٤.

بخصوص مجلة الأقلام العراقية، يراجع هذه الدراسات، د.عباس توفيق، ابوشادى ناقدا، ع١١، تشرين الثاني، السنة٢٠، ١٩٨٥، وهناك ص١٢٥، ملف كامل عن الشاعر العربي الحديث ناقدا، كما يراجع دراسة د. جمال الدين الرمادي، أحمد زكى أبى شادي شاعرا ومفكرا، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، أكتوبر، ع٢، ١٩٦٦، ص٨٨

محمود حسن إسماعيل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص٢٨٦

ديوان أبى القاسم الشابى، أغاني الحياة، الدار التونسية، ط٥، ص١٢٤

محمد سليم بهلول، ديوان نهر الحياة، و ديوان سنابل الواحة، الشرقية، ٢٠٠٦

عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، الديوان في الدب والنقد، دار الشعب، ج١، القاهرة، ١٩٢١، ص،

أبرامز، الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام العراقية، ١٩٨٥، ص١٩٠.

د.ألفت كمال الروبى، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٥٢، وراجع أيضا: محمد مهدى الشريف، مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ع١٢٤، ص٢١٠

عبد الرحمن شكري الأعمال الشعرية الكاملة مقدمه الديوان الخامس المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة –٢٠٠٠، ص٤٠٨

بدوى الجبل ، مجله (المقطف مج ٨١،يونيه،١٩٣٢،ص٣٦

أبو القاسم الشابى، ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص١٦٩

أحمد مخيمر، لزوميات مخيمر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، مج٣، ٢٠٠٢، ض٨٢

-عبد الرحمن شكري الأعمال الشعرية الكاملة مصدر سابقه ص٤١٠

محمد خليفة التليسى، قصيدة شموخ، مجلة الفكر، الجزائر، أكتوبر، ١٩٨٣، السنة٢٩، ص٣٠

الحصرى القيروانى، زهر الآداب، مج٣، ص٢٤٨

د. لطفي عبد البديع، قراءة الحداثة، مجلة الشعر، القاهرة، ع٦١، ١٩٩١، ص٣١

د. محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص٩٦، ٩٧

فؤاد مغنم، إيقاعات الغرفة، ص

د. أيمن إبراهيم تعيلب، الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، تحت الطبع، ص٢٥

د. حسن حماد، الخيال اليوتوبى، دار الكلمة، القاهرة،ط١٩٩٩، ص٢٩

المرجع السابق، ص٣٦

صلاح والى، الغواية، دار سعاد الصباح، ط١٩٩٢، ص١١١، ١١٢

٤٩. صلاح والى، تجليات حرف الصاد، ص

المحور الثالث : الرواية

ترتيب الابحاث في كل محور يخضع للترتيب الابجدى وفقاً لأسماء الباحثين

عناصر البناء في رواية " أميرة البدو "

للأديب : مجدي محمود جعفر

دراسة في الرؤية والتشكيل

أ.د. / صابر عبد الدايم

إن العمل الإبداعي قد يجسد حلم المبدع في صنع واقع جديد ، متجاوزا آفاق التخلف والركود التي لا يرى سواها في واقعه الكائن ، .. وقد يجسد الكاتب رفضه وإدانته للواقع المتردي .. حين يقدم صورته المشوهة رغبة في إيقاظ الوعي ومواجهة الذات . وقد يهرب المبدع إلى دائرة الماضي مكانا ، وزمانا ، وشخصيات ، وأحداثا .. ليواجه الواقع في رؤية / إدانية / إسقاطية .. يؤدى فيها القناع الدور التأويلي التحفزي . وأميرة البدو للأديب " مجدي محمود جعفر" يمكن إدراجها في دائرة " الرواية القناع " .. وهذا اللون الروائي قد يكتنف بعض نماذجه الغموض ، ويقتحم أحيانا مناطق مجهولة معتمة .. تلعب فيها الرؤى والأفكار الفلسفية دورا رئيسا ، وقد يخبو الوهج الفني .. ، وتسيطر الفكرة التجريدية على ديناميكية العناصر الفنية في البناء الروائي، أو يقع المبدع في سلبية السرد التاريخي التقريري المباشر ، .. وقد نجا " مجدي جعفر " في روايته الأولى " أميرة البدو " من هذه المزالق كلها ، فرواية " أميرة البدو " لم توغل في الرمز ، ولم تقدم أفكارا فلسفية غامضة ، ولم تجنح إلى الغموض الملغز ، و إنما إكتفى " مجدي محمود جعفر" بتقديم الرموز القريبة التي يمكن للقارئ إدراك مدلولاتها في سهولة ويسر وهى أقرب إلى الحكاية الشعبية ذات الطابع الأسطوري التي تجسد الصراع بين جذور الواقع المتخلف وثمار التطور الحضاري في منطقة " الجزيرة العربية ودول الخليج " . وتتناول هذه الدراسة عدة محاور هي :

أولا : منبع الرؤية وأهم القضايا التي تثيرها الرواية .

ثانيا : من عناصر البناء الفني .

ثالثا : من سمات البناء الأسلوبي .

رابعا : من المثالب اللغوية والفنية .

تنبع رؤية الكاتب هنا من منظور حضاري رافض للواقع المجدب ، ذي الملامح المتخلفة عن إيقاع العصر .. وعن ركب التطور العالمي ، وعن التقنية الحديثة ، من خلال تشابك الأحداث والمواقف مع ملامح الشخصيات أو الأمكنة في هذه الرواية التي يظن القارئ أنها من إيحاء عنوانها " المراوغ " تكرس قيم البداوة ، وترفض التقاليد الحضارية الحديثة . إن السارد " المؤلف " هنا يقدم رؤيته الحضارية على لسان " أميرة البدو " الشخصية المحورية في الرواية . وهى تخاطب أولادها حين فاضت أرضهم بالذهب الأسود . ـ " صدقوني يا أولاد إن الله لم يخلق أرضا عاقرا وأرضا خصبة ولودا ، كل أرض في وقت ما ـ ولحظة ما ـ في موعد محدد يفجر الله خيرها ، يأمرها بأن تضع حملها ، وتكشف عن خباياها ، عن مكنوناتها وأسرارها " . وفى موقف آخر تتضح رؤية الكاتب في النزوع إلى الحرية .. والاستقلال ورفض التبعية أيا كانت .. فتقول أميرة البدو لأولادها الذين تتعدد آباؤهم وأهواؤهم " أنتم الآن أصبحتم رجالا .. وأصبحنا نملك ضيعة .. فلماذا تؤثرون أن تعملوا أجراء في ضياع ليس لكم فيها نصيب ؟ " ص ٧٦ . ثم تقول في مشهد آخر .. في نبرة متحفزة .. واستفهام متحد : ـ " لماذا لا يأتي الناس من الضياع الأخرى للعمل في ضيعتنا ؟ ولماذا لا يرتادون أسواقنا ؟ ولماذا لا نكون منطقة جذب ؟ لماذا ؟ ص ٧٧

وأهم القضايا التي تثيرها الرواية من خلال تكامل العلاقات بين عناصر البناء الروائي ، لغة وشخوصا وأماكن وأحداثا ومواقف ، وليس من خلال الأفكار المجردة المباشرة :

(أ) الموازنة بين واقعين :

الواقع المتخلف الذي يرفضه الكاتب ، والواقع المتحضر الذي تتطور عبر فصول أحداثه ملامح الشخصيات ، ومعالم الأمكنة . ومن المفارقات العجيبة أن الكاتب كان أكثر اقترابا من حبكة الفن الروائي .. في القسم الأول من روايته الذي تتشكل في إطاره معالم الواقع المرفوض ، . وحين عالج المؤلف أحداث الرواية في المرحلة الثانية ، كثرت التفصيلات التي تصف الخطط والمشاريع بعيدا عن التناول السردي الإيحائي الرامز .

ولنتأمل هذه الصورة الواقعية التي تقدمها " أميرة البدو " للواقع البدوي المجدب الذي أدبر " صغيرة كنت ، حافية القدمين ، مهملة ، مثل أخواتي.. الأكبر منى ، والأحدث سنا نسوق إبلا وماعز وخرافا ، نحلب الشياة والنوق ، نضرب بخيامنا في أي مكان ، لا نتقيد بحدود أو بفواصل ، كنا نحس بأننا نملك الفضاء والخلاء الكبير ، وفى الفيافي الواسعة ، والصحارى الممتدة ، المطر الشحيح ، والزاد قليل " . ص ٧ وأما صورة العالم الجديد .. فهي صورة مستعارة " مزيفة " ويقدمها الكاتب عبر حوار سريع مباشر بين أبناء البدوية حول مظاهر الحياة الحديثة ، ولكن أخاهم سعد يصدمهم حين يقول لهم : ـ " أنتم لا تجيدون غير الرعي والصيد والفلاحة ، وبعض الأعمال الدنيا التي كنتم تمارسونها في ضياع الفتوة وفارس ، والشيخ ، ليست المسألة إذن بالسهولة التي تتصورونها " . فيأتي الرد جماعيا : ولم يحدد الكاتب . من القائل ليجسد المنطق المادي الأجوف الذي يحكم تصرفات وسلوكيات هذه الفئة التي تعتمد على الآخر فى كل شئ .. يقولون : " بالمال كل شئ يصبح ممكنا ، الفتوة بماله سخر الرجال الحمر لخدمة ضيعته وتحديثها ، والشيخ بماله سخر البيض لخدمة ضيعته وتحديثها وفارس أيضا .. ونحن بالمال .. نستطيع أن نجئ برجال من مصر إن شئت ، ومن الهند ، ومن الشام ، ومن اليمن ، ومن أي مكان فى العالم " ص ١٠٧ . وهذه المحاورة تفك الكثير من رموز الرواية ، فالرجال الحمر ، لا تخفى دلالتهم : فهم الروس ، والفتوة هو : حاكم العراق ، ومن على شاكلته ، والرجال البيض هم : الأمريكان ، والإنجليز ، والشيخ يرمز إلى دول الخليج .. بصفة عامة وإلى المجتمع السعودي على وجه الخصوص.

(ب) إدانة الواقع الجديد " المزيف " :

لأنه بدأ كما يصور السارد المؤلف " ، باغتصاب " البدوية " الصغيرة الفقيرة الحسناء ، أميرة البدو ، بعد ذلك .. وفى تقديم هذه الصورة " المشوهة الصادمة " رفض من الكاتب للجديد الذي يجلب معه الشرور .. ويسلب الحرية ، ويكرس التبعية ، ويقضى على شرف الانتماء ، ويشوه معالم الهوية . وعلى لسان بدوية " الراوية " يرد هذا الاعتراف المدمر .. بالواقع العاجز المهين أمام الفتوة المغتصب : (ما كان لأقاربي من البدو أن ينتقموا لشرفي من الفتوة ، ولا حتى بقادرين على البوح ، فيده طويلة ،

وضرباته عنيفة لم يتجاوز تبرمهم الحلوق) . وتستدعى بدوية ذاكرتها ، وهى تبحث عن الكنز الذي حلمت به ، ولا تدرى لماذا تذكرت الفتوة وهو يناديها : ـ " يا أجمل مهرة عربية " .. فتنفخ بغيظ وتقول: ـ " يا أنتن فارس عربي " وبدت لها صورته .. فبصقت ، أراحها البصاق الذي ملأ وجهه ، تمنت لو تقيده بأغلال من حديد ، وتنزع شاربه الكث شعرة شعرة ، تجلده بالسوط على وجهه وعلى مؤخرته " ص ٧٤ .

(م) البكاء على زمن القوة الضائع ، والمجد الذي اندثر :

وذلك بموت " بدوي " الزعيم القوى العادل الجسور ، وهكذا كان الزمان العربى فى سالف أيامه ، وصفات بدوي وملامح شخصيته تعد معادلا موضوعيا للزمان العربى فى عصور المجد .. وهى مزيج من الأسطورة والخيال الشعبي ، وهى تذكرنا بما يرويه رواة السير والملاحم الشعبية ، عن أبى زيد الهلالى ، والظاهر بيبرس ، وسيف ابن ذى يزن ، وهذه الملامح والصفات تجسد نزعة التعويض . والتباهى بالقوة المتوهمة التى فقدت على المستوى الفردى والجمعى ، والقومى ، ولشخصية بدوى بُعد آخر مرفوض : (كان عارفا بدروب الصحراء ، ومسالكها الوعرة ، يعرف الجبال والتلال والوديان ، ويقتفي الأثر ، يعرف السراديب والجحور ، يعرف مخابئ الأسود والذئاب ، وجحور الأفاعي والجرذان ..) وعلى الرغم من اكتشاف حقيقته بعد ذلك فإن صورته ظلت كما هى . (كان مقصدا لكل مظلوم ، يأتي بحق المظلوم ولو من حنك السبع ، يوزع أطنان الدقيق والعسل والتمر التى تأتيه من الضياع على الأرامل والفقراء والمساكين ، وعابرى السبيل ، وهبه الله بسطة فى الجسم وعافية تهد جبلا ، قالوا : إن الأسود تهابه وتجفل منه إذا مر على مقربة منها .. والأفاعي ترتد إلى جحورها مذعورة .. إيه : كانت أيام ..) ص ٢٢ .

ثانيا : عناصر البناء الفني :

(أ) الزمان .. والمكان أو " الزمكانية " :

لم يحدد الكاتب زمن الرواية .. وإنما ترك للأحداث والمواقف ، وملامح المكان وسلوك الشخصيات ، مهمة تحديد الحقبة الزمنية للرواية وهى مرحلة التطور الحضارى التى مرت بها الجزيرة العربية أو بادية العرب وخاصة بعد تدفق النفط فى هذه المنطقة من العالم ، وفى الكويت

والسعودية بشكل خاص .. وتفوق أثر النفط الاقتصادى عالميا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م .. ولكن الكاتب لم يحدد الزمن صراحة ، وترك المواقف والأحداث تعلن عن ذلك ، وهو يحاول أن يحصر الرمز فى معالجة أحداث غزو العراق للكويت. وقد ساعدت الملامح المكانية على حصر وتحديد زمن الأحداث فبداية الرواية تحدد طبيعة الزمان ، وشكل المكان فى مرحلة ما قبل التحول الحضاري ، ومن تتبع أحداث الرواية . وتأمل طقوسها المكانية ندرك أن المكان تحكمه عدة دلالات ، حيث نلمح وجهين متباينين للمكان صورة المرحلة الزمنية ، وظروف التحول .. الوجه البدوي، والوجه الحضري ، ولكل معالمه وملابساته وانعكاساته على سلوك الشخصيات.

والمكان فى انتماءاته وتقسيماته المرتبطة بالشخصيات نراه مفتتا مقسما إلى أقسام متناثرة يبوح بدلالة التمزق والانفصام والصراع فى المنطقة .. حيث نفسر فى ضوء هذا التمزق أسرار التخلف الحضاري المدمر .. فالمكان تتنازعه هذه الضيعات المتصارعة .. ودلالة اللفظ تحمل معنى الضياع ضيعة الفتوة .. ضيعة فارس .. ضيعة الشيخ..ضيعة بدوي .. ضيعة الأبيض .. ضيعة بدوية وأبنائها. إلخ) . ويصف المؤلف المكان حسب التقسيم الذي يشكل الصراع ، ويفجر الأزمات ، ويفسر التباين والتعدد حتى بين أبناء البيت الواحد والأم الواحدة . يقول مصورا جولة بدوية فى المكان ومشيرا إلى سمة التفرق والتشتت حتى فى ملامح المكان : (وذات أصيل ، امتطت جوادها ، وراحت تتفقد أحوال الضيعة ، واسترعى انتباهها أن الضيعة عبارة عن ثلاثة شوارع متوازية : شارع بمحاذاة ضيعة الفتوة ، يسكنه أبناؤها من الفتوة ، والشارع الآخر بامتداد البحر يسكنه أبناؤها من فارس ، والشارع الثالث بمحاذاة ضيعة الشيخ يسكنه أبناؤها من الشيخ) . أبناؤها من الفتوة صمموا بيوتهم على الطريقة التى يصمم بها الفتوة بيوت ضيعته ، وأبناؤها من فارس قلدوا المساكن التى فى ضيعة فارس ، وأبناؤها من الشيخ ابتنوا منازلهم بنفس طريقة الشيخ" ص ٦٣ .

(ب) الشخصيات والرموز الدلالية وانعكاسات التحول :

إن الشخصية – فى العمل الروائى – كما يرى النقاد " مركب إنساني مجتمعى ، يحكمه اتساق ليس متجانسا بالضرورة عضوى

وبيني وثقافى شامل ، فتنضوى تحت العضوى الملامح الشكلية والنفسية والبينية الجسدية والنوعية ، وتنضوى تحت البيئى مجمل العناصر المكانية والتاريخية والانتماء القومى والعرقى ، وما إلى ذلك ، ويشمل الثقافى كل البُنى التى ينطبق عليها مفهوم ما فوق العضوى ، والتكوين الثقافى .. كذلك يعنى كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التى تطبع الشخصية بمقادير مختلفة ، ودراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة العالم الذى تتناوله الرواية ، وقد امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة .. يمكن أن يكون كل منها تكثيفا وتقديما محسوسا ، واختزالا لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والمواقف وغير ذلك مثل " راسكولينيكوف " فى الجريمة والعقاب " و ديمترى وايفان واليوشا فى " الأخوة كرامازوف " وأنا كارنينا ، وناتاشا روستوف و بيزوخوف فى " الحرب والسلام " والأب " جوريو " لبلزاك ، و " ايمابوفارى " لفلوبير " وغيرهم ، (انظر : فصول عدد (٤) ١٩٧٧ م.

وأميرة البدو تحرك خيوط أحداثها الشخصيات ، وتتجول داخل الزمان والمكان ولها حضور فى أجواء الرواية كلها ولها الأثر الأكبر فى تشكيل عالمها حتى كأن الأمر يبدو كما تقول " فرجينيا وولف " : أن الشكل الروائي قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية ، وليس للتبشير بالعقائد أو التغنى بأمجاد الإمبراطورية " . والشخصية المحورية فى هذه الرواية وشخصية " بدوية " وهى كما يقول د / حسين على محمد .. شخصية مركزية تدورحولها أحداث الرواية من خلال علاقتها المتشابكة بالمحيطين بها .. ولضيعتها ونجح الكاتب فى تطوير ملامح هذه الشخصية .. وهى ترمز للقلق وعدم الاستقرار . وهذا القلق الذى شكل عالم " أميرة البدو ".. تجسده البداية المأساوية التى تجسدت فى اغتصاب " الفتوة " لها وانسحاقها أمامه ، .. وفى النهاية .. التى تصور اغتصاب الوطن كله ، أو مشهد المؤامرة ، التى نسجها الشيخ ضدها .. مع الرجل الأبيض ، ولنتأمل هذه اللوحة / الختام : " وخلت الضيعة من سكانها ووافديها ، ولم يبق إلا الفتوة ورجاله ، يسرقون وينهبون ويحملون ما يستطيعون حمله .. " مذعورة كانت تجرى فى اتجاه ضيعة الشيخ لتجده فى انتظارها على الحدود فاردا ذراعيه ، ترتمى فى حضنه ، وتروح فى نوبة بكاء هستيرية ، بينما عيناه شاخصتان تنظران للرجل الأبيض " ص (١٥٥ ـ ١٥٦) . وبين

البداية القهرية والنهاية التآمرية .. تتشكل ملامح شخصية أميرة البدو فهى بعد أن كانت مقهورة مع الفتوة ، تحب فارس ، وهو كما يقول واقعها فى اللاوعى .. لحظة القرار : (فارس خير من أحتمي به من غدر الفتوة ، وهاهم فرسان فارس يجوبون الفضاء فى خيلاء ، ويقتربون من ضيعة الفتوة .. " . ولكنها لم تشعر بالأمان فى حضن فارس ، لأن الشيخ أفتى بأن زواجها منه باطل ، وكالصاعقة نزلت الكلمة على قلبها ، وكأن هستيريا أصابتها ، وراحت تنبش بأظافرها فى جسدها وتقطع شعرها وتصرخ .. " وذلك لأن زواج الهبة فى الفقه السنى باطل .. وعند الشيعة .. الذين ينتمي إليهن ، فارس ، زواج صحيح ، وهذه صراعات خفية وخلافات جوهرية بين الشيعة ، وبين أهل السنة وخاصة " السلفيين " وكان على المؤلف أن يدير حوارا مقنعا بين طرفي القضية ، لأنها أعمق وأدق من هذه اللمحة العارضة .

وقد أشار المؤلف إلى هذا الخلاف المذهبي والجوهري ، فى سياق اعتراض الشيخ على بدوية حين احتدمت الأزمة بينهما ، بعد أن شاهدها تبنى سورا وتمتلك سلاحا ، حيث يقول الشيخ : " أتقيمين لأولاد فارس مسجدا فيرفعون فيه آذانا غير آذاننا ويؤدون صلاة غير صلاتنا ؟ "ص ١٢٥.

ويؤكد لها الشيخ - متهما - وهى تقر بما يقول صامتة : " أتساوين أولادك غير الشرعيين من الفتوة بأولادي ؟ " .. وطريقة لقاء بدوية بالشيخ - مهما كانت المبررات - تخالف الأعراف والتقاليد البدوية ، حتى لو كانت هذه الأسماء رموزا لأماكن وأحداث ، فلابد أن يكون الكاتب ملما بكل تفاصيل البيئة التي ينسج مكونات عمله من مشاهداته لما يجرى فيها من وقائع ومكابدات . ويمكن رصد معالم شخصية " أميرة البدو " فى هذه اللقطات التى أبرزها " مجدى جعفر " فى دقة وعناية .. مصورا مراحل تطور الشخصية .

(أ) مرحلة القلق والتوتر والقهر ، فى ظل الفتوة القاسي المستبد .

(ب) مرحلة الرغبة فى الاستقلال .. وحلم التوحد ..

ولم شتات الأبناء . وذلك بعد تجربتها مع الفتوة ، وفارس ، والشيخ . وهذا الحلم الذى يعانق الواقع يقدمه الكاتب فى صورة "مونولوج" تحاور فيه بدوية ذاتها . وتبدأ بهذا التساؤل : - هل يمكن أن يلتقى فارس والفتوة والشيخ ؟ إذا كان هذا يبدو عاشر المستحيلات .. فلماذا لا أعانق المستحيل ؟! . الواقع يقول " أن بيني وبين كل واحد منهم لحظات انصهار

وامتزاج ، ذاب الجسد فى الجسد والروح فى الروح ،واختلط الدم بالدم ، وأنجبت من ثلاثتهم أولادا ، فثمة قاسم مشترك بين هؤلاء الأولاد • أنا القاسم المشترك الأعظم• .. ص ٦٤

(هـ) مرحلة التحول وتجسيد الصراع عن طريق الوصف :

والالتحام بمظاهر الطبيعة التى تشارك فى صنع الحدث ، وتجسد حالة النفس انقباضا وانبساطا .. تفاؤلا وتشاؤما ، انكسارا وازدهارا ، .. واللوحة الأسلوبية التالية تشكل هذا الصراع .. وذلك التحول الذى يحلم ويفكر فى إحالة الضيعة القاحلة إلى جنة خضراء مزدهرة الهواء ساخن يلسع وجهها ، وهبت فجأة ، رياح محملة برمال ناعمة تسد طاقتى أنفها ، أغلقت فمها على صرخة لا تستطيع أن تطلقها) .. الخ ويجيد المؤلف فى تصوير هذا المشهد الكوني الذي يجسد الصراع ومحاولة اجتياز أزمة الواقع المجدب . وبعد أن تتعرف على ميراث أبيها بدوي الكبير • الذي بدد حيرتها بعد أن وجدت نفسها وحيدة فى منتصف الدائرة المغلقة التي أحكمها حولها الفتوة وفارس والشيخ . وهى تدور فى فراغ الدائرة الكبير ، كل يشدها إليه ، .. بعد هذا الصراع . يقدم المؤلف .. لوحة أسلوبية ، تجسد مرحلة التوازن والاستقرار واستقلال القرار ، بعد أن عثرت على • الكنز• عند البيت القديم.

كانت الرياح قد هدأت ، والرمال سكنت ، وتساقط المطر رذاذا خفيفا ونشر القمر ضوءه الهادئ فى الضيعة ، وغسلت السماء الضيعة والأحزان .. (انظر الرواية ص ٦٦ ـ ٦٩) . وقد استطاع • مجدى جعفر • أن يربط الشخصيات كلها بمراحل تطور شخصية بدوية ، فلا تستقل شخصية من شخصيات الرواية بسمات تنأى عن عالم • بدوية • . فالفتوة قاس وظالم ومغتصب • وأنتن فارس عربى • كما وصفته بدوية • ويده قوية ، تهوى على قفا من يقف فى طريق أحلامه فيخر صعقا ، يفقأ عينى من يتلصص عليه ، ويبتر لسان من ينتقده • . وفارس قرن الفتوة ، ونده فى الزعامة ، منافسه اللدود ، وإنقاذه لأميرة البدو من الغرق بداية مرحلة التحول والتواجد الفاعل على مسرح الأحداث ، والتخطيط للقضاء على • الفتوة .. وفى هذا إشارة إلى الواقع السياسي والصراع الدامي الذي استمر بين العراق وإيران عدة سنوات ، وكان لهذا الصراع الآثار المدمرة التي زلزلت المنطقة كلها ، .. وإنقاذ فارس لها ـ لم يكن إلا بدافع من الرغبة فى الاستيلاء عليها والكيد للفتوة ، يقول أحد تابعيه مجسدا هذا الواقع

: ـ امرأة جميلة يا مولاي ، وتكره الفتوة ، لماذا لا نستعملها ونجعلها خنجرا نغمده فى قلبه ، أو نجعلها سلاحا ندخره ربما نحتاجه فى قادم أيامنا" انظر الرواية ص (١٥ ـ ١٧) وشخصية " الشيخ " وملامحها ، ومشاركتها فى الأحداث .. لا تنفصل عن عالم " أميرة البدو " فالشيخ يرمز إلى الحكمة والاعتدال، والعدل ، وذكريات الشيخ تمثل تاريخا محدد المعالم ، وهى فى ظل هذا الواقع مرآة تفسر الأحداث ، ومن هذه الأحداث " مقتل بدوى " وهو له تأويلات وتفسيرات ، فهو لم يمت ميتة طبيعية ، ولكن الفتوة وفارس دبرا له مؤامرة ، فى ليل بهيم أسود حالك ، وغدرا به ، وأجهزا عليه .. والشيخ لا يخفى قلقه من أولاد فارس ، فدوما يقول لبدوية " العرق دساس " والولد لأبيه.

وشكرون " الطبيب الشعبى " له دوره المؤثر فى حياة الشيخ الخاصة اللاهية .. وهذه الحياة مرتبطة بعلاقاته الزوجية مع " بدوية " الشابة المهرة العربية الحسناء " .. وهى " امرأة عفية ، طاغية الأنوثة والجمال ، ذات ملاحة ودلال ، ويعد حوار فنى بين الشيخ وشكرون . يصف شكرون أميرة البدو " وصفا فنيا ، مازجا بينها وبين الطبيعة الجميلة الوضيئة نسيم البحر بسمتها ، تغريد الكروان ضحكتها ، حورية من الجنة ، شعرها كالليل سواده ، وثغرها خاتم سليمان ، صوتها مزمار داود ، عنقها عنق الغزلان ، عودها عود البان ، شامخة كالنخلة " ويعقب الشيخ فى سعادة وحبور ومداعبة : " لعنة الله عليك يا شكرون ..أكاد أشم أريج أنوثتها " ص ٥٠ .

(م) الحوار والحوار دوره الفنى فى هذه الرواية :

و قد إلتزم الكاتب هنا باللغة الفصحى .. فى جميع المشاهد الحوارية ، وعلى لسان كل الشخصيات ، وهذه ميزة ـ حيث لم يتكلف الجمل الحوارية ، ولم يسهب فى الألفاظ ، ولم يقع فى أسر الأساليب الإنشائية ، ولأن مناخ الرواية ، تتحرك فى فضائه الشخوص " البدوية " والطقوس العربية ، لم نجد الفصحى غريبة فى سياق الحوار .. ومن أدق المشاهد الحوارية ،ما دار بين سعد وأمه أميرة البدو ، .. والمشهد يفجر مفاجأة مذهلة، ويجسد مفارقة عجيبة ، تزيح الستار عن حقيقة شخصية بدوي ، الذي كان " عميلا للإنجليز " يراسلهم .. ويخطط معهم ، ولكن " بدوية ، تكتم هذه الحقيقة ، حتى لا تشوه صورته فى ذاكرة الأحفاد .. وباقي الفئات والطبقات .. قال سعد لأمه .. وهم يستعدون للاحتفال بزعيم البدو

(بدوي) :
- كانت أتابع الحفر في الضيعة ، ووجد عامل هذا الكتاب
- وماذا فيه ؟
- فيه ما لا يسر !
- أوقعت قلبي ! ، اقرأ علىّ ما فيه ..
- مجموعة رسائل ومكاتيب ..
- لمن ؟
- لبدوي ؟!
- بدوي ؟
- نعم
- ومن كان يراسله ؟
- الإنجليز !!
- الإنجليز ؟!!
- نعم .. نعم يا أم .. كان عينا لهم .. وكان ..
أشاحت بدوية ، وقالت وهي لا تريد أن تصدق ..
- لا .. لا أريد أن أسمع .. أرجوك يا سعد لكتم هذا الخبر .. وهل قرأه الذي أعطاه إياك ؟
- من حسن الحظ أن العامل لا يعرف القراءة والكتابة ، ولسانه ليس كلساننا" ..
- حمداً لله . احرق هذا الكتاب يا سعد .. من فضلك احرقه . وأشعل سعد فيه النار .

ويحدد الكاتب موقفه ورؤيته من هذه الشخصية الازدواجية التي ترمز لازدواج الواقع العربي وانفصامه ، ونراه يدين هذه الشخصية عبر هذا المشهد الفني الذي يرسمه في حضور " أميرة البدو " وكأنها تعاين وتعيش الواقع نفسه ، فهي تدين بدوي . بينها وبين نفسها .. ولكنها على المستوى الجماهيري تستمر في لعبة الخداع .. ووهم الزعامة .. (نظرت بدوية إلى النار .. حملقت فيها ، فإذا بها كأنها ترى بدوي يخرج من صفحات الكتاب ، وتحاصره النار ، وتمسك به ، ويشتعل !! .

(د) الوصف والوعي بمعالم وطقوس البيئة التي تتحرك في فضائها

أحداث الرواية .. وتبدو معالم وطقوس البيئة في هذه الرواية غريبة وغير مألوفة للمتلقي المعاصر ، فالمكان ، هو البادية .. والأشخاص من

البدو .. والعادات والتقاليد بدوية ، ومن هذه العادات كثرة الزواج والطلاق ، وتعدد الزوجات ، فالفتوة " مزواج " وزير نساء ، وكذلك فارس ، وحتى الشيخ الوقور المهيب .. يصغى ويتلهف ويسيل لعابه حينما يصف له "شكرون " محاسن بدوية .. ، وبدوية نفسها .. تنتقل من زوج إلى زوج آخر ، وتنجب الكثيرين ، ولا يقلل هذا من شأنها . ويتجسد الوعي بمعالم وطقوس البيئة فى هذه المحاورة بين الشيخ وشكرون حيث أشار شكرون على الشيخ بأن يغير عتبة بابه .. فهنا المناخ الأسلوبي متجانس مع الوسط البيئي ، ولكن الكاتب يأتي بمصطلح غريب ليس متداولا فى البيئة البدوية : (نحيل التى انحدرت من فرع صغير إلى المعاش) يقول شكرون : " أرى سيدى أن تغير عتبة دارك وتمتطى فرسة جديدة ، فقال الشيخ ضاحكا : إذن يجب أن نحيل فرسة من الأفراس الأربعة إلى المعاش!! . قال شكرون : نعم .. كنا فيما مضى نحيل التى انحدرت من فرع صغير إلى المعاش .. فكان أهلها يفرحون بأموال يأخذونها ، ودورا يقيمون فيها ، أما هذه المرة فالأربعة ينتمين إلى جذور عميقة وأفخاذ كبيرة لا ينقصهم المال ولا يعوزهم الجاه ولا الحسب .. " ص ٤٣ . والرواية تتضمن كثيرا من مشاهد الوصف الذي يصور عادات الطعام والشراب ، والزواج ، والصراع حسب تصور البدو .. وهناك بعض المشاهد التى لم يتقن المؤلف تقديمها وذلك لأنه لا يكتب رواية تسجيلية وهو كذلك لم يخبر حياة البداوة ولم يدرك تفاصيلها الكاملة ، وانما يكتف بالإشارات . وابراز بعض المعالم الشاهدة على البيئة

ولنتأمل وصف الكاتب لمجلس الطعام فى البيئة البدوية . يقول وما كاد ينتهي الرجال من الطعام حتى جاء الخدم بالأباريق النحاسية المملوءة بالماء والطسوت الفارغة ، يصب الخادم الماء عل يد سيده فيغسلها ويغسل فمه ثلاثا ، وينفض يده فيتطاير ما تبقى عليها من رذاذ الماء ، ويمسح فمه بكم جلبابه ، وهو ينهض لاهجا بحمد الشيخ وداعيا الله بأن يوسع فى رزقه ، ويجعل ديوانه) عامرا ، وريثما يفرغون من تناول الطعام يأتي الخادم بأطباق الفاكهة ، فيأكلون ، ويحمل الخادم إبريق القهوة ويملأ الفناجين ، ويأتي الشعراء والمداحون والمنشدون والمغنون وضاربو الدفوف وعازفو العود .. ولكن الشيخ بدا مشغولا .. "ص ٣٠

ثالثا : من سمات البناء الأسلوبي :

يحاول الكاتب فى هذه الرواية أن يجعل اللغة موازية للحدث ، مصورة للشخصية ، متجانسة مع طقوس المكان وهو لا يلجأ إلى التكثيف اللغوي ، ولا يقع فى مزلق الإطناب إلا فى مواطن قليلة وخاصة فى الجزء الثانى من الرواية .. ، والأسلوب العربى يتسم بعدة مستويات فى توصيل المعنى .. (الإيجاز أو الإشارة ، والمساواة ، والتذيل) وأسلوب الأديب مجدى جعفر .. يحاول أن يتحرك فى دائرة .. المساواة : أي عدم الإسهاب ، ولكنه يستبد به الإسهاب أحيانا ، ويغريه الموقف فيطنب ، يفصل ويشرح وخاصة فى سياق تصوير المشاهد العاطفية أو تصوير المفاتن الأنثوية ، والمواقف التى يستميل فيها الرجل قلب المرأة وجسدها.. وهناك عدة سمات ومعالم أسلوبية .. ومنها :

(١) تتابع الأفعال والجمل فى سياق السرد الوصفي ، والحواري :

ومنها ، ومن ذلك قول الكاتب فى سياق الموازنة بين موقفي الفتوة وفارس من بدوية وهى تسترجع حياتها مع الفتوة وحياتها مع فارس وما تركه الفتوة من أثر سيئ ، لوث سمعتها ، ومرغ شرفها فى الوحل ، خان وغدر ، أما فارس أنقذ وأحيا ، أعاد الثقة ، وحنا وطبب وداوى ، .. ص ٣٧ . وفى سياق آخر يقـول على لسان الشيخ محدثا بدوية " زوجته يطمئنها على الخطة التى سيهزم بها الفتوة ..لأن " الحرب خدعة " ، وتتابع الأفعال والجمل يومئ إلى شدة انفعال الشيخ واندماجه الفاعل مع الأحداث ، أو هكذا يتمنى على وجه السرعة أن يتحقق ما يرغبه وما يطمح إليه :

(قبل أن يلملم الليل أستاره ، سيتسلل بعض فرساننا إلى ضيعة الفتوة من حدوده مع فارس .. يحرقون زروعا ، يهدمون بيوتا، يخطفون ماعزا وابلا، يسرقون سلاحا ، يقتلون فرسانا نائمين مطمئنين أن الضيعة آمنة!! ..

(٢) التأثر بالأسلوب القرآني فى صياغة الجمل والعبارات :

وهذا التأثر ينبئ عن ارتباط الكاتب بتراثه الدينى ارتباطا وجدانيا يدفعه إلى الشعور بالانتماء إلى ذلك التراث وفى ذروته القرآن الكريم ومن هذه الأساليب التى تأثر فيها " مجدى محمود جعفر" بالبيان القرآني قوله " سآتيك بخبرها قبل أن يرتد إليك طرفك " وفى ذلك تأثر بالنص

القرآني فى سورة النحل ، وهو له فى سياق تصوير قلق بدوية وحيرتها والطبيعة الكونية تجسد هذه الحيرة المفزعة " والتفت الساق بالساق ، وأحست بأنه يوم المساق " ، وفى ذلك اقتباس من النص القرآني ، وتناص مع ألفاظه ودلالاته فى سورة القيامة فى معرض التصوير القرآني ليوم القيامة حيث يقول سبحانه : " والتفت الساق بالساق ، إلى ربك يومئذ المساق " آية ٢٩، ٣٠ سورة القيامة. ويقول " مجدى محمود جعفر" متأثرا بالنص القرآني فى سورة الحج " كل أرض فى وقت ما .. فى موعد محدد يفجر الله خيرها .. يأمرها أن تضع حملها .. تكشف عن خباياها " . وسياق التناص هنا يختلف عن أجواء النص القرآني ، لأن الآية فى سورة الحج تصور هول يوم القيامة ، ولكن الرواية تصور خصوبة الأرض وتفجر خيراتها وثمارها وقت الحصاد ، أو ساعة تفجر " آبار البترول " .

(٣) توظيف الحلم فى تقديم الرؤية وتجسيد الموقف :

وهذا التوظيف الفنى للحلم قدمه المؤلف فى أكثر من مشهد .. ليجسد الموقف الأسطوري الذي يومئ إليه كثيرا ، ومن ذلك ما رأته بدوية " فيما يراه النائم ، أولادها يجرون بكل عزة وقوة فى ثلاثة اتجاهات ، ورأت الفتوة وفارس والشيخ يشكلون حولها دائرة مغلقة .. الخ وهنا انتقال إلى عالم الأحلام ، حيث تظهر شخصية بدوي فى الحلم ، وغدا من شخصيات الرواية الرئيسية ، حلم جسدته رغبات بدوية وأشواقها إلى اكتشاف الجذور وتجاوز محنة الواقع ، واستشراف آفاق المستقبل الجديد . ويلجأ الكاتب إلى " تيار الوعي " ليكشف عن ملامح الماضي الذي عاشته بدوية ، : " وراحت تضغط على الذاكرة ، تجد نفسها صغيرة تتعثر فى خطواتها ، تمسك بذيل جلباب أمها .. " .

(٤) توظيف التراث الشعبي والأمثلة الشعبية فى إبراز كثير من المواقف :

وإضاءة الحوار الذي دار بين الشيخ ووجيه ضيعة الأبيض ، وفى سياقات أخرى متعددة فى فصول الرواية ، ومن ذلك إيراد الأمثلة الآتية لماذا نقدر البلاء قبل وقوعه " ، طريق الألف ميل يبدأ بخطوة " ،) ، وأجواء التراث الشعبي تشيع فى مشاهد ومواقف متعددة ، ومن ذلك ما حدث عقب اكتشاف بدوية جانب " العمالة" فى شخصية بدوي ، ففزعت وأرادت أن

يظل فى ذاكرة الأمة بطلا شعبيا مثل " عنترة بن شداد " وأبى زيد الهلالى سلامة) وابن خضرة الشريفة ، وابن زبيبة ، . ويوازر التراث الشعبي التراث الديني ، فقد جعل الشعراء (بدوي) كالمسيح يبرئ الأكمه والأبرص ، وينطق الأخرس ، ويسمع الأصم ، . أعطوه مزمار داود وصوته ، وعلم سليمان .

وكل هذه مبالغات فى إضفاء العظمة والهيبة على هذه الشخصية التي صنعها الوهم ، وفى ذلك إيحاء بالسخرية من الواقع ، ومن التصور الواهم المزعوم الذي استقر فى أذهان عامة الناس تجاه هذه الشخصية . ومن السمات الأسلوبية والفنية التي لم تكثر فى أسلوب الكاتب : التناص مع الأعمال الفنية الأخرى ، وكذلك الإيماء فى بعض العبارات والمواقف إلى الخلاف المذهبي بين السنة والشيعة .. والمؤلف كذلك لم ينس أنه يدرس علم الرياضيات .. فتأثر فى صياغته ببعض المصطلحات والمفردات الرياضية مثل الدائرة ، وغيرها من المفردات العلمية وكذلك العبارات البيانية إذ يقول : جعلت من نفسها مركزا للدائرة : شكل أولادها منحناها ، ، ثم يقول : " تجاوزت العلامات الخضراء والصفراء والحمراء ، انتقلت من الدائرة المرسومة لها " ..ص ١٣٦ ، وقوله : " لفت مائة وثمانين درجة " ص ٤٠

رابعا : من المثالب اللغوية والفنية :

يحاول الكاتب أن يقدم رؤية ناضجة وشكلا متسقا صحيحا فى لغته ، وعناصره الفنية ، وقد وفق إلى ذلك جهد استطاعته ، ويدافع من طموحه ، ولكن هناك عدة ملاحظات لغوية وفنية .. قد ورد بعضها فى سياق الدراسة .. ومنها :

(أ) عدم الدقة فى استخدام بعض الألفاظ مثل إيراد كلمة " وأبا " فى سياق الإشادة بالخيرات التي تجود بها ضيعة الفتوة .. حيث يقول : " ونحمل ما يكفى لحاجتنا شهورا ، ونحمل دقيقا وخبزا طريا ، وعسلا وتمرا ، ـ وفاكهة وأبا " .. والأب خاص بغذاء الحيوانات .. وليس طعاما للإنسان " .

(ب) فى الرواية أخطاء نحوية . وأمل أن يتنبه الكاتب . وأن لا يقع فى مثل هذه التجاوزات اللغوية لأن الأسلوب هو الرجل ، وشاهد صحة الأسلوب هو صحة الإعراب .. وسلامة الاشتقاق ، وصحة التأليف والتركيب ، ومن الأخطاء التي وردت فى النص المكتوب : قول الكاتب :

كنت أسير وعيني زائغتان . . والصواب وعيناي زائغتان ، وقوله : أصبحت كأنى شئ مهملا . ص١٥ . والصواب : كأنى شئ مهمل ، وقوله " فخشيت أن يكيدا لى ، ويدبران لى أمرا فى الخفاء ، ويطمعان في ..) .. والصواب .. (فخشيت أن يكيدا لي ، ويدبرا لي أمرا فى الخفاء ، ويطمعا في ضيعتى) ..

(ج) طريقة لقاء بدوية بالشيخ تخالف الأعراف والتقاليد السائدة فى بيئة البدو ، وفى ذلك عدم خبرة الكاتب الكاملة بالتقاليد البدوية ، .

(د) هناك عدة قضايا .. تركها الكاتب مبهمة غامضة ، وكانت تحتاج إلى إضاءة فى ثنايا أحداث الرواية وعلى لسان شخوصها مثل قضية زواج الهبة والخلاف بين السنة والشيعة .. وبعد ، فان الأديب مجدى جعفر من الأدباء الشباب الذين يعدون بالكثير فى ميدان القصة القصيرة ، وفى ميدان الإبداع الروائي ، وهو في مجال القص أكثر إحكاما وتجويدا لفن القصة القصيرة ، وفى مجال الرواية يقدم عمله الأول " أميرة البدو " وهو عمل جيد للغاية يبوح بما يعتمل فى صدر صاحبه من قضايا وآفاق ورؤى لا تنفصل عن الواقع بكل أبعاده ونتوءاته وطموحاته وهو موهبة لافتة تفتح ذراعيها لاستقبال الحياة الأدبية بكل ما تموج به من تيارات ورؤى وأشكال فنية جديدة

مقاربات وصفية لثلاث روايات مصرية

قاسم مسعد عليوة

تمهيد ..

قبل أن يطلق د. جابر عصفور مقولته عن أن الزمن الراهن هو زمن الرواية ، وأن الرواية أصبحت هي ديوان العرب ، كانت الرواية في رواج ، وإلا ما تبنى هذه المقوله، وبعدها زاد هذا الرواج وتضاعف أضعافا مضاعفة مثلما تضاعفت أعداد من يقرأون الروايات ومن ينتقدونها. ولم يقف الأمر عند حدود الكم ، وإنما تعداه إلي الكيف أيضا ، فقد تواصلت مسيرة تطور الرواية وتقاطعت مع غيرها من الأجناس الأدبية والفنية فأخذت عنها ما يدعمها ويقويها، واستمرت تبحث عن ينابيع جديدة تنهل منها ما يجعلها قادرة على مواكبة العصر وتجاوزه ، كما في بعض الحالات ، وفي هذا الاتجاه ظهرت الروايات الحداثية وما بعد الحداثية مثلما شاع ـ بتفاوتات مفهومية ومهارية ـ النقد الروائي التطبيقي المهتم بالبناء والتفكيك وغيرها من النظريات النقدية الغربية.

وعلى الرغم من تبادل أفعال النفي والإقصاء بين التيارات والمدارس الأدبية التي انتظمت الروايات المصرية ، إلا أن تيارا بعينه ـ أو مدرسة أدبية بذاتها ـ لم ينجح لعقود في إزاحة غيره ، فحل التواجد محل النفي والتجاور محل الاقصاء ، وإن على غير توافق ورضا.

وتقدم هذه الورقة مقاربة انتقادية لثلاث روايات مصرية حديثة الصدور تعطي المثال على ما تقدم ، وهذه الروايات هي : (قبس من وهج الروح ـ بهي الدين عوض ـ ٢٠٠٦م.) ، (جس المالح ـ أحمد سامي خاطر ـ ٢٠٠٦م.)،(أيام سمان .. أيام عجاف ـ إبراهيم صالح ـ ٢٠٠٤م.). وقد اخترنا لهذه المقاربة المنهج الوصفي لما يوفره من حرية في اختيار زوايا التناول ، ومرونة في أساليب العرض ، ويسر عند التلقي.

-١-

وما تزال رومانتيكية الرواد الأول تمتلك شجاعة الحضور

قراءة في رواية (قبس من وهج الروح)

لبهي الدين عوض

هاشم فرد في أسرة مجتمعة على التقوى ولا تسلك سوى المسالك الحميدة. أبوه أبو العز وأمه نعمات ، وله أختان: عزيزة وصفية وشقيقان هما: سالم وشهاب. وثمة صديق ينهج نفس النهج يلقب بالشيخ إدريس. وله أيضا حبيبة يهيم شغفا بها ، هي ضحى. وشغفه بها هو شغف المحب العف البعيد عن كل مأثمة.

تبدأ الرواية بمشهد رومانتيكي خالص يجمع ما بين هاشم وضحى، بعدما كشف القمر عن وجه ضحى القمري وصار القمران في لون البهاء ، ويظل هو مشدودا إلي عينيها المسافرين في بحر من المعاني الجميلة، ومن هذا البحر تسحب ضحى عينيها إذ تحاوره لترنو إلي موج النهر المتألق بالضياء(ص٧). وتمد بصرها إلي الموج المسافر في سكينة وهدوء ، فيما يلتصق بها هاشم ويسترسل وهو يشير بيده إلي الماء: "النهر يأتي من بحيرة المنبع الأول التي هي لحظة ميلاده بعد أن أخذت حليب مائها من رحيق الشمس التي غمرت السماء بدموع المطر..." (ص٨).

وتمور الأفكار في رأسيهما ويجيش الصدران بالمشاعر وينبض القلب بخفقات متلاحقة ، وفي مرتسم الكون ينساب القمر على مسرى العيون وتدور حوله سحابة شفيفة نابعة من بعض بهائه، ويصير مرتسمها في محيط دائرته وتلامسها أهداب القمر ، فيصير الكل أبيض في أبيض بلون البهاء كله ، وتهيم طيور الليل في مسار رحلته ، وتهتف بنداء السماء وهي تسبح في الكون الرحيب، وتتراقص الأشجار حفيفا ،ويوغل الليل في مسيرة عمره ، ويولج النور الوضاء في ساحته. عندئذ يقبض هاشم على يد ضحى الرقيقة، فتنسدل على وجهها خصلة من شعرها الليلي ، فيطرح شعرها على وجهها لمساته ، ويمتزج الكل في الكل .. نور القمر ومشاعر القلبين فيأتلق قلب هاشم هياما ، ويكاد أن يُقبل

عليها بكل ما فيه ، غير أن عذوبة ما كانت عليه تقيد رغباته، فيأخذها هاشم إلي باب دارها ويودعها وينصرف، وكان الليل آنذاك قد اقترب من منتصف عمره، والقمر على وسادة السماء يبوح بنوره (ص ٩-١٠).

و يحدث أن يموت أبو العزم فيتولى هاشم مسئولية الأسرة وتطلب منه أمه أن يترك ضحى لأن أسرته في حاجة إليه ، كما تطلب منه أن يترك ضحى لابن عمها منصور الذي هو أولى بها وبأبيها طريح الفراش، لأنه الوحيد الذي يستطيع رعاية أسرتها مثلما هو الوحيد القادر على رعاية أسرة أبي العز فيستجيب هاشم ويهجر ضحى ليضحي بتعليمه العالي من أجل أخوته، ويزف أخته عزيزة إلي خليل، ويشجع صديقه إدريس على الزواج من عفاف بنت الشيخ محروس. وحينها يظهر خاله عمار في الفصل الخامس (الرواية من سبعة فصول) عائدا وابنته وداد من غربة طالت عن الوطن، غربة أفقدته زوجه وأمرضته مرضا لا برء منه.

ويبدو أن عامرا هذا ما ظهر إلا ليودع ودادا أمانة لدى أخته قبل أن يغادر الدنيا، ولتطلب من ابنها هاشم أن يتزوجها . ولأن هاشما جبل على طاعة الأم فقد بنى بوداد لتحل بركات كثيرة على الأسرة، فيتخرج سالم في الجامعة ويدخل شهاب كلية الطب ويجود الحقل بأفضل محصول للقطن، لكن تصاريف القدر أبت إلا أن تجعل من وداد عقيما، وبمنطق الإيثار ترجو وداد من هاشم أن يتزوج من غيرها لنيل الولد، لكن هاشما المخلص دوما يرفض ، ومن بعد رفضه يمرض وتفيض روحه في حضور الشيخ إدريس الذي راح يرتل القرآن بصوت عذب، وإذ يوسده المعزون الذين وفدوا من كل صوب وحدب حط طائر من نوع غريب فوق القبر . طائر جميل باهر رياشه... وأنشأ يشدو بصوت رهيف شفيف فلم يتمالك الحاضرون إلا التكبير والتهليل فيما رفع الطائر جناحيه في الحال وبرقت ألوانه كلها بالنور ثم اندفع إلي أعلى وظل يعلو .. ويعلو إلي الأعالي حتى صار إلي المنتهى.

ربما أخذ علينا البعض إقدامنا على تلخيص الرواية ، فما من شك أن تلخيص العمل الفني لا يغني عن قراءته، فهذا ما نؤمن به وندعو له باعتباره ضرورة من ضرورات التذوق الفني. ولربما بدا للبعض أننا سترجع دافع

التلخيص إلى الرواية نفسها من حيث: ضيق مداها البؤري ، ونبوها عن التعقيد والتشابك ، ومخاطبتها لصريح العواطف ، لكننا لم نقدم عليه ، في واقع الأمر إلا لإيضاح السمت الرومانتيكي - الموغل في رومانتيكيته - الذي تعد هذه الرواية آخر تجل من تجلياته في واقع ظن البعض - من فرط ازدحامه بالروايات الحداثية وما بعد الحداثية - أنه يصادر الروايات التي تستحضر الصفات الأسلوبية لكتابات محمد عبد الحليم عبد الله وطه حسين ومصطفى لطفي المنفلوطي ؛ فالرواية التي نحن بصددها تحمل نفس جينات وكروموزومات هذه الكتابات ، ولا يستطيع أحد أن يماري في أنها بنت هذه الكتابات الشرعية، وأنها على ذات مدارجها الجمالية تسير وقد انتخبت لنفسها عين الأردية الموشاة بزركشات اللغة وصور البيان التليد ، وأنها - كهذه الكتابات - وجدت متنفسها في البراح الفسيح الذي تتيحه الحقول الخضراء حيث النهر والطير والشجر، وحيث العواطف البشرية ما تزال بكرا والأفكار حول العدل والنخوة والشجاعة والضيم والخيانة والجبن ما تزال فطرية.

واستعراض المقتبسات التالية قد يعطي الدليل على صحة ما ذهبنا إليه:

كثرت الحركة، وعمت الجلبة، وصوبت الشمس سهامها نحو الغروب.. وتهيأ الغسق لاستقبال درة الأفق"(ص٣٠).

"أخرج هاشم من صدره صدأ النفس ودهاليز الظلام ، وتدفقت بين حناياه فيوضات عارمة أثلجت السعير الذي كان يكتوي بجمره . هدأت نفسه واطمأنت فجعل يتأمل النور المسكوب في البطاح والنواحي" (ص ٣١).

".. وطيور أبو قردان قد تناثرت ترشق بمناقيرها في قلب الأرض المغمورة وتخرج أرزاقها والشمس فوقها تنثر على الماء حليب الضوء" (ص ٦٥).

" مكان الصباح الندي ما برح يهب للرياح قطرات العطر الفواح.. والشمس تهب للأرض النور والدفء.. والدواب في كل مكان من الحقول المترامية" (ص٩٥).

"رنا هاشم إلى المرامي من حوله.. وجد كل ما فيها يبوح بما أتاه حقله.. لقد خرج الذهب المكنون في ضلوع الأرض.. تباهى بلونه العسجدي.. وحومت الطيور التي في كل لون وشكل .. جاءت أسرابا تلتقط أرزاقها وتملأ حواصلها بخير ما في الأرض" (ص٩٦) .

" .. وكانت ياقوتة الشمس آنذاك قد توارت في مضجعها الكوني الرائع" (ص٩٧).

ومثلما هو الحال مع الشخصيات الرئيسة بروايات الرومانتيكيين الأول، ارتكنت الشخصية الرئيسة في (قبس من وهج الروح) - في أكثر من موضع - إلي المونولوج الداخلي تناجي به ذاتها ، تشكوها وتشكو إليها ، تبثها لواعجها وتنقل إليها ما خبرته من أمور أو ما قامت به من أفعال؛ فها هو هاشم يستعرض أمام ذاته تضحياته من أجل أسرته ويؤكد قناعاته ومثله الأخلاقية.

"كل شيء بما قدر الله يا هاشم .. ما أروع أن تكون حيثما ينبغي أن تكون.. اخلع عنك ذات النفس وهواها.. فهناك حب أعظم من هذا الحب.. حب المعاني والقيم.. أن تكون شهيدا دائما.. تعشق إيثار النفس وما فيها من سجايا..." (ص٧٤) .

ويعمل على إقناعها - ذاته - لمباركة زواجه من وداد.

"إنها ما زالت تحتفظ بهاتين العينين النجلاوين والوجه الوديع الصبوح الطيب. نظراتها تسبر أغوار نفسي.. تشعل ما هو ساكن في قلبي.. مرحبا بك يا ابنة خالي العزيز في دارك الجديدة" (ص٨٢).

ثم ها هو يصعد إلي سطح الدار ليطالع السماء الرحبة، وحينما يرتسم في عينيه هلال الشهر العربي وهو يحل في المنتصف منه بدرا جميلا رائعا ويتألق نورا في النجوم والأنحاء كلها ، يناجي ذاته بلسان الراضي القانع :
الآن كل شيء يتجمل أمامك يا هاشم.. أخوتي سدد الله خطاهم إلي الطريق الصحيح.. وأمي تغزل الأفراح كل يوم.. وصهري خليل زوج

شقيقتي العزيزة عزيزة يثبت كل يوم أنه أكثر إخلاصا ووفاء وحبا لزوجه ولأسرته ولنا جميعا ..." (ص٩٢) .

والملمح الديني في الرواية من الوضوح بحيث لا يجوز تجاوزه في أية مقاربة نقدية شكلية كانت أم مضمونية، وصفية أم تحليلية، بنائية أم تفكيكية ... إلخ. واللجوء إلى الدين لا يخرج الرواية عن رومانتيكيتها ؛ على العكس تماما فإن الدين يقدم الدعم والتأييد للرومانتيكية. وتاريخ الحركة الرومانتيكية يؤكد هذه الحقيقة ، فالجوانب الأخلاقية لروايات ـ وقصائد ـ الرومانتيكيين الأول كانت تنحو منحى دينيا باعتبار أن كل عمل من أعمال الطبيعة كاف في ذاته ليكون دليلا على الخالق ، وأن الصنع العظيم للعالم يشير إلى فرادة الصانع ، إلا أنهم نظروا إلى الأمر باعتباره مكابدة أكثر منه جدلا ، واستاءوا من التفسيرات الآلية للعالم لأنها تتجاهل أعمق قناعاتهم ، ولأنها تسلب ما يكتبون صلته الجوهرية بالحياة. لذا جعلوا من الخيال مصدرا للطاقة الروحية لأعمالهم حتى أن "بليك" ، أحد أئمة الرومانتيكية ، قال: "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية". لكن الطاقة الروحية المعلنة والمضمرة في روايتنا مستمدة من صريح الدين وتعاليمه ؛ فهاشم نشأ في بيت يرتل فيه القرآن ، وأبوه "أبو العزم" يكتسب هيبته من الدين ، وجميع من في الدار يحرص على صلاة الفجر حاضرا ، وإدريس ـ على صغر سنه ـ يلقب بالشيخ، ولفظ الجلالة حاضر في أغلب الجمل الحوارية والمونولوجية.

ـ الله موجود يا ولدي العزيز .. فكر في الزواج والله سوف يعينك(ص٣٠).

ـ ما سيفعله الله هو الخير يا هاشم ، فالله هو البصير والخبير والرحيم بالعباد(ص٣٢).

ـ كل شيء بيد الله يا هاشم...(ص ٣٩).

ـ والله غادة يا صفية يا ابنتي ...(ص٤٩).

ـ لا يا هاشم .. لا يا نعمات ما قلته قد أغضب الله.. سامحني يا ربي على ما قلت...(ص٥٠).

ـ بارك الله فيك يا ولدي... (ص ٦٤).

ـ هذه مشيئة الله يا أم الحبايب (ص٧٣).

"كل شيء بما قدر الله يا هاشم" (ص٧٤).

- .. يا شهاب إنك تملك الموهبة... وتستطيع بهما أن تدخل الكلية بمشيئة الله وتوفيقه(ص٧٦).

- هذه هي مشيئة الله يا أم هاشم .. فالحمد لله أن كان بيننا حتى لا يموت غريبا(ص٨٣).

- صدقت يا والدي ، الحمد لله أن ترك لنا بقية من عطره الفواح(ص٨٣).

- الحمد لله.. هذا بفضل الله الكريم الرزاق (ص٩٦).

- الحمد لله.. الحمد لله ° (ص ١١٢).

ويضاف إلي هذه الجمل الحوارية أن المعاني الضمنية في غيرها من سائر الجمل الحوارية ، والسردية كذلك ، لا تني تعلن عن وجود الله وحلوله في سدة الرواية ولحمتها، مما يعطي الدليل الأوفى على عظم دور الدين في التكوين الرومانتيكي للرواية.

ملمح آخر يكشف عن نفسه بسفور فور إتيان أي فعل للمقاربة ، دونما حاجة إلي جهد يبذل أو ملاحظة يرتب لها ، إنه الملمح الذي أحال عيون شخصيات الرواية إلي ديم أغرقت جميع مشاهدها بالدموع ، فما من شخصية رئيسة أو غير رئيسة أجهشت أو بكت . وللبكاء بصفة عامة شرعيته المستمدة من المحفزات الغريزية ، وهي شرعية تدرأ اللوم عمن لا يستطيع دفع البكاء عنه وتطوف بعينيه الدموع إن رقرقة أو إغرقراقا أو هطولا، لكن الحياة - هدفا ومعنى - تحوي من الممكنات غير المحدودة ما يتيح الاستمتاع بها . صحيح أن البكاء يعين النفس البشرية على التطهر ، لكن الحياة لا تسبح فوق بركة من الدموع ، والذرف المتصل لها قد يحول بين ذارفه ورؤية مواطن الجمال في المرئيات، ويغطيها بما لا يستهان به من ستر الكآبة والقتامة. وقد لاحظنا أنه على الرغم من أن شخصيات الروائية بكاءة مستسلمة لأقدارها راضية بها وقانعة ، فإنها متساوقة مع ذواتها السوية ومع الطبيعة ، وأنها - ربما دونما إدراك - تتصرف باعتبارها مكون من مكونات البيئة التي تعيش فيها. وبمعامل ثقة مقبول يمكن رد النزوع نحو البكاء داخل هذه الرواية إلي الوازع الديني الذي يعلي من شأن البكائين ، فالبكاء من هذه الزاوية يورث القلب رقة ولينا ، وهو سمة من سمات الصالحين ، وصفة من صفات الخاشعين ، بالإضافة إلي أن فيه جلاء النفس ونقاؤها ، وأنه وسيلة لالتماس الراحة وملجأ كل مصاب ، منه يستمد السلوى وفيه ينال العزاء . وهذا ما يمكن الوقوف عليه بيسر داخل الرواية. وإذا كان البكاء،

حسب " شمس الدين ابن القيم "، أصنافا عشرة: رحمة، وخوفا، ومحبة، وفرحا، وسرورا، وجزعا، وضعفا، ونفاقا، واستعارة، وموافقة؛ فإننا نزعم أن البكاء في (قبس من وهج الروح) قد صدر عن هذه الأصناف جميعا باستثناء نوعين اثنين هما: بكاء النفاق والبكاء المستعار. وفيما يلي برهان ذلك، نسوقه في هيئة إشارات:

فالدموع تكاد تنفطر من عيني ضحى وهي تحكي لهاشم نبأ المرض المفاجئ الذي ألم بوالدها (ص١٦).

وحينما تحدث أبو العزم مع زغلول في أمر زواجه من فتحية - شخصيتان ثانويتان - انتصب واقفا وأخذ زغلولا بين ذراعيه متمتما والدموع تسيل من عينيه: بارك الله فيك يا ولدي العزيز (ص٢٩).

وبعدما التقت ضحى بهاشم بعد طول غياب رفعت رأسها إليه ودارت في عينيها نظرات شاردة ثم تقطرت عيناها بالدموع (ص٣٥).

وفي عرس زغلول وفتحية تقطرت الدموع من عيني إدريس (ص٤١).

ولما دعا محروس الفلاح الشيخ هاشما لمشاركته طعام الفطور اخضلت عينا هاشم بالدموع (ص٤٤).

وإذ ينزل أبو العزم عن فرسه وقد هده المرض اندفعت إليه ابنتاه والتصقتا به وراحتا تذرفان الدموع (ص٤٧).

ولأن أبا العزم قد سكت مليا فقد سحت عيناه بالدموع حتى اخضلت لحيته (ص٤٧).

وأم هاشم التصقت بأبي العزم وجعلت تجفف دموعها بمنديل ثوبها (ص٤٨).

وأحاط شهاب وسالم وعزيزة وصفية بأبي العزم وأمطروه بالقبل والبكاء (ص٥٠).

وتقول أم هاشم لابنتها عزيزة: " البكاء يا ابنتي يطهر النفس .. وإلي من يكون هذا البكاء؟.. أليس للعزيز الغالي الذي رحل عنا؟" (ص٥١).

وأعطت أم هاشم لهاشم بردة أبيه التي آلت إليه عن الجد وقامت وقبلته من رأسه وعيناها تفيضان بالدموع (ص٥٥).

ويبكي هاشم وقد رأى الفجر يبشر الكون بالمجيء (ص٦٢).

وتحتشد صفحات الرواية بالمشاهد الدامعة إلى الدرجة التي تتطلب الإشارة الموجزة لها، من الصفحة رقم ٦٣ حتى الصفحة رقم ١١٢ - الصفحة التي بها آخر مشهد تسيل فيه الدموع جمرات من عيني وداد - أكثر من

صفحتين أخريين . وقد وردت في الرواية بعض مواقف فرح وضحك وابتسام، لكنها فضلا عن كونها قليلة جدا ومتناثرة فإنها مُحاطة بأبحر وبحيرات وبرك من الدموع حالت دون التجاوب معها.

من حق المؤلف أن ينتهج أي نهج يشاء، ومن ثم لا تثريب عليه إن اختار النهج الرومانتيكي، وإن في طوره الأول . بل إن إصراره على هذا النهج قد استدعي احترامنا له ،لأنه اتخذ سمت الفارس الذي تسربل بالزرد وامتطى صهوة جواده وهجم ممتشقا حسامه على ساحة قتال عُجّت بالدبابات ومدافع المورتر وخرثت أديمَها الصواريخ وقذائف المدافع والطائرات؛ لكننا نرى أنه على الرغم من حنكته ودربته وخبرته بأساليب الرومانتيكيين الأول وقع فيما لا ينبغي أن يقع فيه فرسان هذا المضمار؛ فالرواية تستدر تعاطف قارئها عبر سلسلة من الأحداث غير المعمقة.

إن في توازيها أو في تتاليها ، ومن خلال شخصيات مثالية الأفكار والعواطف ومتوافقة تمام التوافق مع عوالمها . جميعها متشرنق على نفسه داخل حرير العواطف الخيّرة . ما من شخصية ضاقت بخيوط شرنقتها . ما من شخصية تمردت على مواضعة من مواضعات البيئة التي تعيش فيها . حدث هذا على الرغم من أن الرومانتيكية نفسها ما نشأت إلا كحركة تمرد على ما أصاب حياة البشر من اغتراب ووحشة أنتجتهما الثورة الصناعية . وانتشارها كان تعبيرا عن الرغبة في الخروج على التفسيرات الآلية التي كانت تحكم العالم آنذاك ، وأسلوبا للاحتجاج على عدم التقدير الذي كان سائدا وقتها للذات الإنسانية أو لنوازعها وقناعاتها الفطرية. ومن رأينا أنه ما من نتيجة لتشرنق شخصيات الرواية التي بين أيدينا سوى الانعزال عن الواقع المعاش، وهذا ما نرى أن الرواية قد حققته.

وبما أن رصانة اللغة- بحكم قوانين هذه النوعية من نوعيات الكتابة - مزية تحسب للرواية ، فإن تغلغل بعض التركيبات اللغوية العامية في غير موضع بنسيجها ، دون ضرورة فنية ، أضعف من هذه المزية.

- البنت فتحية عملت اللي عليها... (ص٢٨).

- البنت كانت بتصرف على أخوتها الصغار...(ص٢٨).

- ضحى بتحبك يا هاشم (ص٣٣).

" قطع الحديث صوت خليل وهو على حماره يحمل بين يديه صنية (ص٧٨).

ـ إيدك يا شيخ إدريس... (ص٧٨).

واللغة على سلامتها التي لا شية فيها دمرتها أخطاء المطبعة تدميرا عنيفا إلى الدرجة التي تشوش على القارئ غير الخبير قراءته . والمؤلف بطبيعة الحال ليس مسئولا عن هذه الأخطاء إلا بقدر مسئوليته عن مراجعة الرواية قبل السماح بطباعتها ، فإن لم يتم الرجوع إليه قبل إجازة الطبع، أو لم توضع مراجعاته موضع التنفيذ ، فهو إذن مجني عليه وليس جانيا. إلا أننا نأخذ عليه وقوعه في وهدة الأخطاء الشائعة حينما أنطق محروسا الجملة التالية: " وليس لي إلا هذا.. رغم أني لا أفهمه " (ص ٤٥). والصحيح : " على الرغم من ـ أو بالرغم من ـ أنني لا أفهمه".

أمر آخر نأخذه على المؤلف وهو ذلك الولع بالهمزة الاستفهامية على الرغم من ثقلها على اللسان ونشوزها على السمع ، ولعل في النبر ما قد يغني عن هذا الثقل وأمثلة ذلك تحتشد بها الصفحات أرقام: ١٢،٢٨، ٣٢، ٤١، ٤٤، ٤٩، ٧٨، ٧٩، ٩٥، ١٠٦، ١١٣ .. ونعتقد أن حذف الهمزة من بدايات هذه الجمل الاستفهامية ـ وأيضا الاستغناء عن كثير من أسماء الاستفهام ـ والاكتفاء فقط بعلامة الاستفهام أو التعجب أو بكليهما معا كفيل بإبراز نوعية الجملة بصورة أفضل وأيسر وأكثر عصرية.

وثمة ملحوظة نأخذها على غلاة الرومانتيكيين ، ومنهم مؤلف رواية (قبس من وهج الروح)، وتتصل بإصرارهم ـ دونما مبرر جمالي أو فني ـ على ذكر اسم المخاطب أو صفته في كل ـ أو فلنقل في أغلب ـ الجمل الحوارية.. لماذا!.. هل يشكون في قدرات القراء على تذكر أسماء وصفات الشخصيات التي تتخاطب ـ ولا أقول تتحاور ـ في رواياتهم؟! .. ما من شخصية في الرواية التي بين أيدينا تجري مخاطبتها إلا ذكر اسمها أو وردت صفتها أثناء المخاطبة دونما مقتض ، يتساوى في هذا هاشم وضحى وأبو العز وعزيزة وصفية وإدريس وخليل وعمار وزغلول وفتحية ومحروس. وإذا لم يذكر الاسم فيستعاض عنه بذكر صفته صراحة وسفورا وهي صفات تتصل في الغالب بعلاقات القربى وصلات الدم : أب ، أم ، ابن ، أخ، شقيق ، خال ، وهكذا . وقد يدمج الاثنان معا (الاسم والصفة) ، أوقد تضاف إلى أيهما ، أو إليهما معا ، خلة من خلاله المخاطب ، أو لفظة تدل على مكانة المخاطب لدى من يخاطبه.

أيا ما كانت المآخذ فالرواية تعد مغنما لكل ساخط على زماننا الحاضر بما حفل به من موبقات وأدران ومساوئ ، ولقية لكل تواق إلي استعادة البراءة البكر التي افتضتها الحضارة الحديثة ، واستحضارا لروح الجمال العذري بعدما لحق بها من دنس أفسد عليها نقاءها ، ونعتقد أن المؤلف ما قصد باقتباسه لهذا الوهج إلا استعادة هذه البراءة وتلك الروح . ونظن ، وغالب الظن في الأدب إثم ، إلا أننا لا نظنه هكذا مع الرواية التي نعرض لها ، أن المؤلف إنما استلهم في هذه الرواية بعضا من الشخصيات والأحداث التي تركت آثارها الغائرة في وجدانه في أزمنة البراءة المستباحة وأمكنة الجمال الذي تدنس.

-٣-

أسطرة الواقع العاطل من الخوارق

قراءة في رواية (جسر العالم)

لأحمد سامي خاطر

بعد نشأة وتطور الواقعية الأدبية أقصيت الأسطورة من المشهد الروائي ، أو على أقل تقدير زحزحت من مقدمته ، وحيل بينها وبين موقع الصدارة فيه. لذلك نجد نزوعا لدى نفر غير قليل من الروائيين المتمردين على الواقعية بشكلها القديم نحو العودة إلي الأصول المكبوتة ، فإن لم تكن ثمة أسطورة جاهزة للاستلهام أو التمثل ، فإنه تبذل محاولات لأسطرة الواقع ذاته ودمجه في المحتوى الميثولوجي للجماعة البشرية المعينة ، وفي تهويلات المخيلة الجماعية والتقاليد والأعراف والخرافات الشعبية وتقديس الأسلاف والتفسيرات الخاطئة لظواهر الطبيعة وادعاءات الحكمة وغيرها من الأمور المشابهة ما يساعد على دعم هذه المحاولات ويعوض ما توفره الأسطورة في تضاعيفها من أمور عجائبية ومواجهات لخوارق الطبيعة. وقد أظهر هذا النزوع اختلافا - قد يصل إلي حد التناقض - بين دوافع كتابة الرواية الواقعية الحديثة والطابع البدائي ، أو فلنقل النظري ، للأسطورة والأفكار الميثولوجية المرتبطة بها.

وقد نحا أحمد سامي خاطر في روايته (جس المالح) هذا المنحى ، فقدم واحدة من الروايات المؤسسة على ميثولوجيا التصارع والإدماء ، باستخدامه المعطى الأسطوري للتعبير عن معطى واقعي عاطل من أي رغد وبهرج ، وإحاطته هذا المعطى الواقعي بصياغات متطرفة تتلاءم وزوايع الاستهوال التي استهدف منها الضغط على ذهنية قارئه وعاطفيته.

المالح في الثقافة الشعبية هو البحر أو ما يتفرع عنه ، وهو في الرواية بطن من بطونه. وجس المالح ، حسبما ورد بالرواية ، مهنة يتوارثها الذين يستمدون أقواتهم من هذه البطن ولا يقوم بها إلا من يمتلكون مهارة التنبؤ بنوبات هياج الماء والريح والكائنات التي تعيش فيه توقيا لمآسي الغرق والوقوع بين براثن وحشه. ومن يقوم بهذه المهنة يطلق عليه لقب جساس.
وتبدأ الرواية بموت الزين الجساس. مات لأنه استبشع اللذة في غير النظر إلي المالح(ص٧).
من هذه النقطة يدخل بنا " خاطر " عالم الرواية: أمكنة وأزمنة وأحداثا، ويطلعنا على مسالك شخصياتها واشتباكات علاقاتها. المكان الرئيس هو بلدة الكرمة المطلة على بطن المالح حيث " إكباش منطقة الأعاصير الحلزونية من الحد الفاصل بين التقاء التيارات الباردة والحارة معا.. منطقة تصادم واختلاف كتل المياه الشرسة.. منطقة تعج وتثور بضجيج غير مألوف لتبرق فيها الآف الكائنات البحرية المضيئة التي تتواثب بين الأمواج في رقص وحشي " (ص٢٥). وهي منطقة تحوم فيها زعانف أسماك القرش وظهور عجول البحر وأشباح حيتان العنبر.. منطقة ممسوسة " بالرهبة والغموض الموطوء بقراصنة الجن وأفعوانات المالح والدوامات والمد الأحمر" (ص ٢٦). ولهذا فإن جس المالح كما سبق أن قال الزين الجساس لابنه ليس بالشيء المتاح لكل من أبصر... إنه علم عظيم، يحتاج إلي صوت خفيض وسمو بصيرة ورهافة سمع حتى يمكن تسمع الجرذان في الجحور والنمل في السراديب والثعابين في الحواكير والطيور في الأعشاش والذنبة في المكامن وأحياء المالح الصاخبة في الأعماق ، فـ" في هذه اللحظات فقط تستطيع أن تجس المالح (ص ٢٩).

والكرمة تقع أسفل الجبل الذي لا يني يقذفها بصخوره فتتهاوى على ديارها كأنها المطر الرعدي فلا يكون أمام أهلها إلا الخروج منها أفواجا راكضة تجاه الخلاء هم والخيول والجمال والماعز والبقر والقطعان والكلاب والفئران والهزوات خوفا من الهلاك تحت هذه الصخور. ولا يقذفهم الجبل بصخوره فقط وانما أيضا يدفع إليهم بالملاعين من سكانه ويغلمان بني حميد الذين يبادلونهم عداوة بعداوة.

الشخصيات كثيرة والعلاقات بين بعضها البعض وبينها وبين بطن المالح والوادي والجبل بلغت من الاتصال والتشابك والتداخل والاندماج حدا يرهق الراغب في تحليلها ودراستها . ومن الشخصيات ننتخب عددا محدودا نظنه المؤثر في أحداثها المتأثر بها. أول هذه الشخصيات شخصية زين الجساس الذي فارق الدنيا قبل زمن الراوية وإن كان حالا في أغلب المواقف ، وثانيها البشير نعمان صديق زين الوفي الذي اشترى قاربه بعد موته ومارس مهنة الجس ، وبعد أحداث اختفى . وثالثها ضاحية أرملة الزين التي اختفت بدورها في ظروف غامضة، ثم بكر ابن الزين من ضاحية ـ الراوية ـ الذي فقد ساقا في غضبة من غضبات المالح، والراوي شويح خدن الزين وشريكه في صناعة القوارب وصديق البشير وراعي بكر وحامل أسرار الكرمة ، وبدور التي هام بها بكر حبا لكنها شقت الكرمة شقا بتعلقها بولي الين شريف بني حميد وشغفتها لأهل الكرمة لديه، ونرجس التي أحبها البشير وائتمنتها بدور على مكنون صدرها ، وفواز خائن الكرمة الطامع في السيطرة على الكرمة ، والغجرية رياح زوجة فواز وأداته .. وغير هذه الشخصيات العشرات من نوعية: المعلم سلطان بن سالم الناجي، والمعلم فياض والد بدور وزوج زهيرة، وذو الفقار صاحب البشير نعمان ، وصفوانة امرأة رفاعي وأم نرجس ، والموالدي سعدون المتآمر مع رياح على قتل زوجها فواز فيما يدبر لقتل بكر والراوي شويح وغيرهم ، ودردوش صاحب الماخور ، وسالومي الطامح في إزاحة ولي الين والهيمنة على بني حميد.

وأهم ما يلاحظ على تصرفات وسلوكيات ومخاطبات هذه الشخصيات أنها تصرفات وسلوكيات ومخاطبات شخصيات الأساطير والملاحم. شخصيات تعي المخاطر التي تحيط بها مثلما تعي أنها إنما تحمل مصائرها وتواجه أقدارها في كل خطوة تخطوها.

الأنا هي أداة السرد التي يستخدمها الراوية بكر بن زين ، الجساس بن الجساس، بها يعرّف بالشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة، ومع هذا فهي أنا مراوغة مخاتلة كثيرا ما تختفي ولا تظهر إلا بعدما تكون الشخصيات قد أظهرت معظم ملامحها ، وتكون غالبية الأحداث قد أنبئ عنها ، وكذا تكون ملامح الأمكنة قد تحددت في زمانها المتعين . يحدث هذا على الرغم من أنها ساردة لهذا كله ،عالمة به ومتماهية فيه ، فلكأنها أنا الراوية الفاعلة والمفعول بها في نفس الآن ، أنا الراوية الشاهد والراوية المشارك والراوية الذي يحتل بؤرة الأحداث وإن أقصى عنها أحيانا. إنها أنا بكر صاحب الصوت الوحيد المتصل بجميع عناصر السرد في الرواية المحدد لأبعادها والموجه لمدارات الخطاب فيها .

ينوء بكر هذا بحمله ، ليس فقط لسمات البطل الأسطوري ، ولكن أيضا لبعض من سمات البطل التراجيدي ، بمفهومها الأرسطي التقليدي ، فهو يواجه قدره مسلحا بميثولوجيا القبيلة ويقع في وهدة الهمارشيا أو الخطأ التراجيدي الأرسطي بانصياعه لمكائد فواز الخائن ورياح ذات المطامع وسعدون الموالدي القاتل الأشر. ويقع في نفس الخطأ بتكراره في علاقته ببدور لما كان بين البشير ونرجس ؛ لكنه وهو على حاله هذه قادر على التمييز واتخاذ القرار الصائب قدرته على جلد ذاته ومعاقبتها لعجزها وعدم تمكنها من كشف الغامض المتوار. هو إذن موزع حائر، لا يملك - وإن ادعى - مصيره. وإذ يقع في هذا الخطأ التراجيدي يأتي من الأفعال مالا يرضى هو عنه ، ويدخل في أطوار من التحولات شديدة التباين فيتقوقع ويلوذ بوحدته، ويلتمس الحكمة من ماضي أبيه ، والشجاعة من أخبار البشير ، ولا يني يتحسس الأسرار المخبوءة من الراوي شويح.. وفوق هذا وذاك يمارى فوازا وزوجته ، ويجادل غريمه ولي الدين ، ويستعطف بدورا ، ويقبل على قبيلته إقبال المخلص المتفان. وعلى رقة حاله وعرجه ، فإنه يحاكي أبطال الأساطير والملاحم نبلا وإقداما وتضحية وامتلاكا لمهارات إدارة مواقف التأزم. صحيح أن بيئة الرواية خالية من الخوارق والظواهر العجائبية التي تستدعي وجود بطل خارق يواجهها ، لكنها - هذه البيئة - مفعمة بالعادات والتقاليد والإرث الأخلاقي الصلد والمرجعية القبلية والثقافات البدائية التي تعرض نفسها كبديل طيع ، ومن ثم فإن بكرا يجد فيها المجال المهيأ للصراع المادي والمعنوي أثناء بحثه عن إجابات

مقنعة ما أمكن للأسئلة المحيرة التي داومت أجواء الكرمة وارتبطت بالاختفاءات غير المبررة للبشير نعمان وضاحية وبدور.

في هذه الأجواء أشاع فواز ، وفريق الإفك من أرازل الجبل ، فريات تطيح بهالات القداسة التي أحاطت بها الكرمة المختفين، وخلاصة هذه الفريات أن علاقة دنسة وراء اختفاء البشير وضاحية ، وأن بدورا فرت مع ولي الدين شريف بني حميد المعادين لأهالي الكرمة؛ لكن الحقيقة ما تلبث بعد مكابدات ، وبالكيفيات الأسلوبية الأسطورية ، أن تنبلج ؛ فالبشير ليس إلا الأخ غير الشقيق لبكر بن الزين ، وأنه موجود في وادي إكباش الرميم ومعه خفراء السواحل القدامى ، وضاحية أمه كانت قد اختطفت وخبست في سجن دردوش بإيحاء من فواز؛ حتى الرقيقة بدور، التي أشيع أنها هربت مع ولي الدين، لم تهرب معه لأن سالومي الذي كان ينازعه على حكم بني حميد قد سجنه بعلم من فواز ، وهي اختبأت في دار العدل والحكمة على مشارف الكرمة لأربعين يوما متتالية. وفي نهاية دامية على الطريقة الشكسبيرية ، وبعدما يتم فك أسر ضاحية وتهريب ولي الدين ، تفتدي بدور بكرا وتأخذ عنه زجة خنجر الغدر من يد فواز فيما يرديه ولي الدين بطعنة انتقام ، وتسقط بدور بين يدي عاشقيها المتنافسين عن صدق وإخلاص على قلبها الذي همد.

ربما وقع القارئ أسير الحيرة فور اجتيازه لعتبات هذه الرواية ، فالمداخل معتمة ، وبكر الزين المنغمس في أحداثها من رأسه حتى أخمص قدميه لا يضيء هذه المداخل إلا بقدر ما يتيح له الانتقال من مدخل إلي آخر . ومع هذا فالرواية تشي بقدرات مؤلفها السردية وتفصح عن درايته الجمالية المؤسسة على التجانس العضوي بين عناصر البناء الروائي ، وقد وفق في إبراز صلادة البيئة وقسوتها ، مثلما وفق في تضفير التفاصيل الصغيرة في جديلة تتوافق مع واقع الحياة في مجتمع يستمد أفراده مقومات حيواتهم من بطن المالح وسفح الجبل ومشارف الوادي . ويحسب له رصده لتأثيرات هذا الواقع ،الذي ينتمي إلي واحدة من أشد مناطق الطبيعة قسوة، على أفكار وسلوكيات شخصيات الرواية، فلكأن المؤلف أراد أن يبرهن على أن الطبيعة حمراء ما بين الناب والمخلب حسب تعبير سلامة موسى.

المكان في الرواية واضح التحديد طوبوجرافيا ، فهناك معطيات ومضامين تنتمي للجغرافيا الطبيعية وإلى عنصريها الرئيسيين: الماء واليابسة الماء محدد ببطن المالح، واليابسة تتصل بالجبل وبالوادي . في هذا المكان ، بطبيعيته هذه ، دارت الأحداث وتبلورت المواقف وتخلقت ملامح الشخصيات ، وظهرت مؤشرات الصراع ، وبهذا تهيأت لهذا المكان فرصة التواشج العضوي مع العناصر الداخلة في بنية السرد الروائي ، لكن لأن مرام المؤلف منذ البداية هو صنع جغرافيا تصلح لتكوين مكان عجائبي وما هو بعجائبي ، أسطوري وما هو بأسطوري ، فإن ما قدمه في روايته كان مكانا مؤسلبا ، بمعنى أن تباينا قد اعترى هذا المكان تبعا لتباينات أساليب التعبير عنه فيقوى ويضعف ويحضر ويغيب تبعا للحالات التي تكون عليها أساليب المعالجة وإذا كان نمط الوصف المكاني في الرواية قد اعتمد ـ كما لاحظنا ـ على تراكم التفاصيل بما يمكن التعبير عنه بالتشكيلية المشهدية ذات الوجود المجسد، فإن هذا النمط عارضته محاولات غير مكتملة لإضفاء قدر من الرمزية على بعض المفردات المكانية ، واتجاهات ـ غير مكتملة أيضا ـ لإسناد مهام تفسيرية إلى هذه المفردات . ومع أن المؤلف قد راعى تأثيرات التجاور والتباعد في جغرافيا المكان : قمة الجبل وسفحه ، سطح بطن المالح ومراسي شطآنه ، الوادي القحل والكرمة المأمولة ؛ كما راعى توظيف الفواصل المكانية : فوق ـ تحت ، عال ـ منخفض ، قريب ـ بعيد ، لخدمة السرد الروائي ؛ إلا أن بعض الأماكن بدت في عدد من المشاهد كما لو كانت عناصر أسلوبية تؤدي وظيفة تزيينية لا أكثر .

وقد لاحظنا على المسار الذي ينتظم أحداث الرواية أنه خطيٌّ متصل ، إلا أن المؤلف أراد ، عن طريق راويه ، الذي هو الشخصية الرئيسة التي تتمحور حولها حبكة الرواية ، أن يقطع من خطية هذا المسار ويعقده ويعرجه بتنقلاته التكنيكية بين العناصر الزمكانية ، وإخفاءاته القصدية لبواعث الأحداث ، ومباعداته القسرية بين الشخصيات ، ليعود فيصل ما انقطع ويفك ما تعقد ويقوم ما اعوج أو تعرج ويجمع ما تباعد ، ليثبت قدرته على الإمساك بمقاليد الأمور ومهارته في ترويض الشخصيات وتحديد مصائرها ، وحتى يعطي البرهان على امتلاكه آليات فتح آفاق النص الروائي على ما يريده ويبغيه هو لا قارئه . وقد يكون من الملائم

هنا استحضار مقولة · جان كوكتو · التي أشار فيها إلي أن الفن ليس أن تقول شيئا بسيطا بطريقة معقدة ، لكن الفن أن تقول شيئا معقدا بطريقة بسيطة.

وفيما يتعلق بالشخصيات فقد لاحظنا أنه لا تمايز طبقي كبير بينها ، فسوادها الأعظم رقيق الحال ، بسيط المهنة ، متعالق إلي حد التماهي في مفردات المكان القفر الذي تمارس حياتها فيه . فالزين جسّاس لبطن المالح وصانع فلانك ، وبكر ابنه مشى على نفس خطاه ، والبشير متطوع سابق في خفر السواحل ومتطوع لجس بطن المالح امتثالا لوصية الزين ، والمعلم سلطان بن سالم الناجي من بطن المالح هو فقيه الوادي ، وشويح راو يساعد في صنع المراكب ، وفواز لص وخائن ومبدد أمانات في مساطل الحضر، ودردوش صاحب ماخور ، والفجرية رياح وشقيقها الموالدي سعدون قراع سطل ومنادمة ؛ حتى ولي الدين شريف بني حميد ومنافسه سالومي لم تبن على أي منهما أمارات تمايز طبقي فارقة عن سائر الشخصيات ؛ ولولا بعض مواقف تتصل بنزعات تسلطية كتلك التي تحرك فوازا أو تدفع بسالومي إلي مواجهة ولي الدين ، لرددنا التمايزات القليلة التي قد تبين هنا أو هناك إلي مرجعية أخلاقية صرفة. وأيا ما كان الأمر فإن التماهي بين شخصيات الرواية وبيئتها أمر يقتضي التقريظ ، فالبيئة / المكان هي التي تشكل وعي وملامح وصفات الشخصيات الموجودة فيها، وهي أيضا (البيئة / المكان) يعاد تشكيلها ، من خلال علاقات الجدل ، مع هذه الشخصيات. العيب يكمن في محاولة إلباس هذه الشخصيات أردية ليست لها ، فالبون الذي يفصل بينها وبين الشخصيات الأسطورية والملحمية التراجيدية شديد الاتساع ، وما من شخصية في الرواية تملك من المقومات ما تملكه مثلا شخصيات من نوعية جلجامش ، أخيل، هاملت في الآداب الأجنبية ، أو سيف بن ذي يزن ، أبو زيد الهلالي ، الظاهر بيبرس في آدابنا العربية. من هنا فقدت شخصيات الرواية الكثير من معايير المصداقية ؛ فمخايل النبل والشهامة والشجاعة والنزوع إلي إطلاق الأسئلة العويصة ومراجعة الذات جميعها - وغيرها - صيغ قدمت من خلال بيئة عاطلة منها وغير حاضنة عليها أو حاضنة لها. واتسمت التهويلات التي أحاطت بها بافتعال لا يتفق والتقاليد والأعراف والأطر الميثولوجية التي تتحرك فيها. وأزاد من هذا الافتعال تدخل المؤلف - قرب النهاية - ليفك ما

تعقد ويظهر الشخصيات المختفية : ولي الدين وضاحية وبدور وينهي بها الرواية بالطريقة المأساوية التي أشرنا إليها آنفا.

والغالب على اللغة أنها تشابه تلك التي يتحدث بها أبطال الأساطير والملاحم وتختزنها الذهنية الميثولوجية. ويبدو أن المؤلف قد استهدف تعظيم طاقاتها التأثيرية لتدعم العالم المعقد الذي قدمه، فجاء بها غليظة قوية تمسك بناصية القارئ وتجذبه إليها جذبا ، كما تضمن السرد في بعض المواضع مقاطع من قصائد شعرية بالعامية والفصحى كذلك المقطع الذي أنشده الراوي شويح على ربابته عندما جالس الصبيان تحت سفح جبل أصفان ليرد به على مطالبة العجائز لأهالي الكرمة بأن يهبوا للمالح قربانا لكي تعود الفلائك ويسلم الغلمان :

(ارم ف بطن المالح نظرة
تجس الموج العاشق بنت بنوت،
لجل يموت الموت ويبقى البدر ونيس،
والبحر عريس .. مزفوف على قمرة شوق؛
بتحلب من ضرتها حليب الموج،
مجبل ومبخر بشراع ملاح،
مغوط في القاع ؛ وطالع مع أول طرح
يهز الصبح على استحياء ..
فيجود بالخير)

وحينما خرجت بدور خلسة إلي الساحل وقت أن كان القمر قد اقترب من الثريا إلا قليلا منه ظل مفعما بغضب أشر ، وأمام الأمواج الساكنة كالحواكير والجحور والمكامن والفخاخ والرياح والنخيل ، ومن بين بكات الدمع الساخنة ، وتحرك البحر في محجريها، تهامست بكلمات اعتادت أن تناجي المالح بها :

(جئتك عارية مني
يا بحر الأمواج السوداء
والدفة ترقص كالحية في الماء

والقمر الفاطس بالأسرار الحبلى ،
حتى القاع يخبئ متي أصدافه) .

لكن لغة السرد على الرغم من محاولات تعظيم الأثر هذه جاءت في بعض الأحيان على شيء من الرخاوة ولم تختلف عن لغة الاستهلاك اليومي في إجرائيتها وبراجميتها . وفوق هذا وذاك لم تخل من عوار. من أمثلة هذا العوار الأخطاء المتكررة المتصلة بالهمزة ، وفيما يلي تتبع لبعض من هذه الأمثلة:

اشترى البشير بقائه في الوادي (ص١٠) ، والصحيح بقاءه.
فيما فيه إصلاح الكرمة وإعادة بناءها (ص١١) ، والصحيح بنائها.
أفاد بأن بقائه (ص١٣) ، والصحيح بقاءه.
ومن وراءه (ص ٥٧) ، والصحيح ورائه.
أحست رياح بضرورة ارتداءها (ص ٦٨) ، والصحيح ارتدائها.
والنسوة في الكرمة وأصفان لا يطقن بقائها (ص٦٨) ، والصحيح بقاءها.
وليفصل في الأمر ولاة الكرمة وكبراءها (ص ٧٤) ، والصحيح كبراؤها.
فإن الكرمة قد وضعت فيك رجائها (ص٨٨) ، والصحيح رجاءها!!

وهكذا ..

ومثلما هي عادة المطابع المصرية فإن الكثير من أخطاء اللغة يمكن رده إليها ، لكن ما لا يمكن رده إلي هذه النوعية من الأخطاء موجود أيضا في الرواية، ومنها:
في تلك اللحظة خرجت ابنتها نرجس..ولا يزال أثرا للنوم.. يرسم خطوط الخيش... (ص ١٥) ، والصحيح أثر.
هكذا نبس متمتما لذو الفقار(ص ١٥) ، والصحيح لذي الفقار.
وحده يقظا وهم نائمون (ص ١٨)، والصحيح يقظ.
كأن غير الرجل الذي عرفته صامتا غير فضوليا (ص ٣٥) ، والصحيح فضولي.

استغرق عدة لحظات كأنه يتصنت (ص ٣٩) ، والصحيح يتنصت... لنا في الديار متسما (ص ١١٤) ، والصحيح متسع. وهكذا.. ومع هذا ، فالرواية جديرة بالقراءة.

-٣-

الاغتراب في واقع لا يسمع ولا يشعر ولا يريد

قراءة في رواية (أيام سمان .. أيام عجاف)

لإبراهيم صالح

تثبت رواية (أيام سمان .. أيام عجاف) لإبراهيم صالح أن الاقتصاد باعث من أهم بواعث الاغتراب الإنساني إن لم يكن هو الأهم على الإطلاق ، وتلح على الإشارة إلي ضرورية العمل باعتباره المصدر الرئيس لإشباع الحاجات الإنسانية الأساسية التي اتخذ منها ماسلو قاعدة لهرمه المدرج ، فإذا ما قوضت هذه القاعدة قوض الهرم بأسره، وسقطت عنه قمته التي هي تحقيق الذات ، هذه الذات التي إذا ما حيل بينها وبين إشباع كل أو بعض هذه الحاجات تصبح عرضة للانهيار ولتلاطم التعارضات الذهنية والنفسية .ودرجة فدرجة يعتريها الإحساس بالفقد والإحباط وانعدام التواصل مع العالم المحيط .

إنه الاغتراب الناتج عن وضعية الفرد في البناء الاجتماعي وتأثيرات هذه الوضعية على وعيه بوجوده في إطار محيطه ، وتتجلى صور هذا الاغتراب في مجموعة من التصرفات التي تكون أسيرة الخيارات المتاحة ، وهي في العادة خيارات ذات غير مستقرة وغير متوافقة مع المواضعات المألوفة.

والتعطل عن العمل ، في حد ذاته ، محفز قوي للتفكير في مسبباته وإبطال آثاره ، وكنتيجة له يتجه المتعطل - في الغالب - اتجاه الباحث عن فرصة - أو فرص - عمل موازية للفرصة التي ضاعت ، أو لم تأت بعد ، وربما طمح إلي ما هو أعلى أو قنع بما هو أدنى .

وقد يسلك الاغتراب الذي هذا مبعثه أحد مسلكين أحدهما خارجي والآخر جواني . فأما الاغتراب الخارجي فيكون اغترابا عن المكان الذي لم تجد الذات تحققها فيه ، أي الاغتراب عن الوطن بمعناه الأعم (الوطن كدولة - ارض وحكومة وشعب) أو بمعناه الأخص (الوطن كمدينة أو قرية أو حارة أو جماعة) في وطن أو أوطان لآخرين . أما الاغتراب الجواني فهو الاغتراب الفكري والنفسي . وأحيانا ما يجتمع المسلكان في خطين متوازيين، فيكون الاغتراب مكانيا وجوانيا في ذات الآن .

وقد عرف الإنسان ظاهرة الاغتراب منذ تواجد على ظهر كوكب الأرض ، وتنامت معاناته منها منذ تكونت حياته الاجتماعية ، فمع هذه الحياة وبسببها نشأت محكات الاغتراب بتدرجات وتنوعات متعددة . ومنذ البداية تعين على الإنسان أن يواجه هذه المحكات مستمدا مقومات مواجهاته من طاقاته البدنية والروحية ، والنتيجة إما أفعال تمرد أو احتواء ، وإما استسلام وانعزال وانكفاء على الذات. وقد وضح من تتبع هذه الظاهرة مدى تغلغلها وانتشارها رأسيا في الزمن وأفقيا باتساع وتعدد المجتمعات الإنسانية فوق هذا الكوكب

ولعل أبرز صور الاغتراب بشاعة تلك التي نتجت عن الثورة الصناعية الكبرى بتوسيعها الهوة بين أطراف العملية الإنتاجية ، وكان من تجليات هذا الاغتراب ظهور الرومانتيكية - بتصنيفاتها المختلفة - كحركة احتجاجية وإن بالهروب وادعاء الوهمية والاحتماء بالعاطفة والخيال.

وطبيعي أن يجد الاغتراب ترجمته في الآداب العالمية والعربية ، سواء بسواء ، حتى قبل ظهور الاغتراب الرومانتيكي على أيدي الرومانتيكيين الأوربيين ، ولدينا نحن العرب رواد عانوا من الاغتراب وترجموه أدبا يروى ويكتب من قديم الزمان مثل : امرؤ القيس ، وأبو تمام ، وأبو العلاء المعري ، والمغترب الوجودي الأسبق أبو حيان التوحيدي . وإذا انتقلنا إلي الآداب العصرية ، وبالتحديد إلي الأدب الروائي - موضوعنا - فإننا نجد الاغتراب قد فرض نفسه عليها باعتباره قضية إنسانية ذات أبعاد فلسفيه واجتماعية مادية وروحية عظيمة التأثير على مضامين الحياة ، وعلى الكيفية التي يتم عن طريقها اختيار زاوية النظر إلي

الوجود . وقد قدم " ميرسو " كامي في روايته (الغريب) المثل الأعلى على الاغتراب في واقع مخادع لا مرجعية فيه لغير الزيف وانعدام الجدوى. وما أكثر الروايات العربية التي تناولت هذه المرجعية بتأثيراتها المتباينة من حيث الخفوت والحدة ، التماس والاندماج ، والاقتراب والابتعاد . منها على سبيل المثال : (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ، (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس ، (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ، (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا ، (الحب في المنفى) لبهاء طاهر ، (بيع نفس بشرية) لمحمد المنسي قنديل ، و(البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد. وجميعها اقترب في معالجته للاغتراب من المعنى اللغوي للفظة حسبما وردت في المعاجم العربية من حيث أن الغربة هي النوى والبعد ، والاغتراب هو النزوح عن الوطن.

غير أن الاغتراب في رواية (أيام سمان .. أيام عجاف) لإبراهيم صالح ليس اغترابا عن الوطن في أوطان الغير ـ كما ذهبت هذه الروايات ـ وإنما هو اغتراب عن الوطن في داخل الوطن .

على خلفية من الصراع العربي الصهيوني وحرب الخليج الثانية ، وأفق عامر بأخبار الدمار، وواقع يكتظ بضحايا أخطاء السياسات الاقتصادية المتبعة بمصر ، أولئك الذين ابتلعتهم فوضى ما سمي بالاقتصاد الحر ، تعرض الرواية لجانب من حياة أحمد بعدما أنهى تعليمه الجامعي وكد في طلب الوظيفة المناسبة دونما جدوى . أنباء الحرب التي تنقلها إليه وسائل الإعلام تدميه ، وحبه الفاشل لسهام يضنيه ، وعوزه لا شفاء منه إلا بالعثور على عمل مناسب ، لكنه يعيش في مدينة استلبت منها مقومات الحياة الكريمة ، مدينة صماء ، لا تسمع ولا تشعر ولا تريد أن توفر له ما يحتاج إليه.

ويحدث أن يحصل ، بتدخل من أخته زينات التي تكبره بخمس سنوات ، على وظيفة لا تلائم تأهيله العلمي في واحدة من الشركات الاستثمارية ، ليصبح مسئولا عن أحد المخازن ويواجه بالعفن والفساد بمستوياته المالية والإدارية والأخلاقية فيتركه طائعا مختارا ، من أجل عشرة جنيهات يتيحها له كل يوم عمل تافه آخر ، لكنه أكثر مشقة

وخطرا . في الميناء عمله الجديد ، كاتب يحصي شكائر الاسمنت التي يتم تفريغها إلي رصيف الميناء . عمل تافه شاق وخطر ، هذا صحيح ، لكنه على تفاهته ومشقته وخطره ، دفعه إلي أن يطيح بأقراص الموت التي كان ينوي ابتلاعها، بعدما كشف له أن الحياة أعمق بكثير من البقاء في شرفة البيت ليرقب متحسرا وجه سهام التي ستزف إلي أيمن قريبها ابن بائع الأسماك المسلح بكل شيء : قوة الجسد ، والبلطجية الذين يمنحهم أبوه الرواتب ، والسنج والمطاوي التي تظهر دائما وقت العراك. أيمن هذا غريم غير هين والتفكير في مواجهته هو الجنون بعينه ، لأنه يرتكن إلي الأموال الكثيرة التي تتيحها تجارة الأسماك الرائجة ، في حين أن أحمد عريان بين ذئاب، فبأي سلاح يمكن أن يجالده به ؟.. مؤهله ؟.. تعسا له من مؤهل . الانفتاح الاقتصادي يدمر مدينته والحرب تدمر العراق ، وهو منسحق تحت وطأة حبه الفاشل، والجنيهات العشرة القاتلة ، وإحساسه المتضخم بالغبن وعدم الإنصاف ؛ والنتيجة الطبيعية لتعاقب الإخفاقات هي الاتجاه نحو العزلة والانكفاء على الذات.

واغتراب أحمد ليس قاصرا عليه وحده وإنما هو اغتراب يحتوي جيلا كاملا من سماته أنه محبط ومستلب ومعزول ، جيل ضاق باغترابه في وطنه ، ففكر في مغادرته ، مثلما هو الحال مع الشاب ذي الثلاثين ربيعا الذي انتحر يأسا من الحصول على العمل ، وأولئك الذين يفكرون في اللحاق به ، ومثلما هو أيضا - ولكن بتنويعه مختلفة - مع صديقه صبري خريج الهندسة ، الذي يجد سلواه عنده فيقبل عليه ويجالسه ، صديقه المهندس هذا - ابن مدينة الاقتصاد الحر- آثر أن يعايش اغترابه بطريقة مماثلة لطريقة أحمد فيبيع السجائر والمياه الغازية وبعض العطور ، وإن فاق أحمد بتغذيته لحلم استبدال الاغتراب عن الوطن بالاغتراب في الوطن ، ومعينه بعض صور للندن وباريس ونيويورك وغيرها من العواصم البعيدة . والمؤسف بالنسبة لأحمد أنه لا يقدر على ما قدر عليه صبري فالاستبدال الحلمي - حتى - أمر بعيد عن خياله وخارج نطاق توقعاته. وسبب إحساسه بهذا العجز يعود حسب قناعته إلي الشر الذي تركته السماء يرعى في كل بقعة من كوكب الأرض ، فنشر الظلم والفقر، ووزع الموت فوق العراق .

ومثلما ترك أحمد وظيفة الشركة الاستثمارية ترك كذلك مهنة إحصاء شكائر الاسمنت ، ليس لتفاهتها ومشقتها وخطورتها ، وإنما للفساد الذي اكتشفه فيها . تركها هذه المرة إلى مهنة متصلة بالطبيعة وبأنداء الفجر.. مهنة صيد الأسماك .. مهنة متدنية أخرى ، والأجر متدن بالتبعية.. خمسة جنيهات لليوم .. تعب ورزق تتحكم فيه عوامل غير خاضعة للتخطيط الصارم أو التنظيم الدقيق ، لكنها أيضا مهنة اعتراها الفساد ؛ وعلى ما بها من كدح خمالة مخاطر فقد أخبره شيوخها أن الدم لا يتوقف عن النزف من فتحات الشرج عند الكبر. لذا ، ما أن يمتلك مهارة الحرفة حتى يتركها لمجرد أن موسما للسردين وفر له من المال ما يكفي للارتكان عليه في الأيام العجاف. يتركها ليتصفح الجرائد ، ويستعرض في المساء الرائحات والغاديات، وينفتح على أحلام اليقظة وهي متصلة عنده بقطر الندي وجني مصباح علاء الدين والرياح التي لا تأتي بما تشتهي السفن.

الرواية قصيرة من نوع الـ"Novella"

تتكون من ثمانية عشر وحدة قصصية بمتوسط ثلاث صفحات لكل وحدة (جملة الرواية إثنتان وثمانون صفحة من القطع الصغير بمقاس ١٩سم×١٢سم ، وبالرواية صفحات خالية من المتون تأكيدا لمعاني العزلة والاغتراب) ، ويمكن لكل وحدة أن تستقل بذاتها ، لكن خطاب السرد الروائي يجمعها جميعا.

الشخصيات محدودة ، الأحداث قليلة ، وبؤرة الحبكة ضيقة.

بأقل المشاهد الروائية وأدنى الأوصاف نجح المؤلف في تجسيد شخصية أحمد ، وفي جدل العلاقة بينها وبين العالم ، من خلال رؤية شاملة تحتوي : الكلي والجزئي ، العام والخاص، الموضوعي والذاتي ؛ فأحمد المكابد لاغترابه المنكفئ على ذاته متصل في ذات الآن بما يحدث في أنساق محيطية متعددة منها المحلى والإقليمي والعالمي إلى أن يبلغ المحيط الكوني في آخر فصول الرواية ذلك الفصل الذي أعطاه عنوانا دالا هو " دورة شمسية " . وهو وسط هذه المحيطات الآخذة في الاتساع يمثل النقطة

المركزية لأصغر محيط. إنه اتصال نسقي يبين مدى ضآلة أحمد ـ كشخص متقوقع ـ داخل دوائر عدة تحكم الحصار من حوله وتراكم عوامل الانسحاق والعزلة عليه. إنه وضع يؤكد اغترابه ، لكنه ـ حسب الرواية ـ لا يؤكد الأبعاد الانسحابية لهذا الاغتراب ، فأحمد ينتقي من هذه الأنساق المحيطة به ، وعبر تتابع اتساع فضاءاتها ، ما يؤكد كينونته. وفي ذات الآن ينتهج النهج التعويضي الذي يعينه على مواجهة عزلته ؛ وهذا ليس غريبا على من يعانون اغترابا من نوع ما ، فالذات غالبا ما تنتهج في سبيل ضمان بقائها ـ وإن لا شعوريا ـ مناهج تعويضية تعينها على مواجهة اغترابها ، كأن تستعيد طفولتها أو ترنو باتجاه يوتوبيا لا وجود لها ، أو تلوذ بأحلام اليقظة ، أو تستدعى بطولات التاريخ وأمجاده ، أو تؤوب إلي التراث الرسمي أو الشعبي ، أو تأتي من الأفعال ما تظن أنه مسلاة لها مما هي فيه . وهذا عين ما انتهجه أحمد . فهو يستعيد الماضي ولا ينسى عم سليمان بائع السمنية ، ويرنو إلي واقع مستحيل .. واقع نظيف عادل لا ظلم فيه ولا تقتيل ، وهو يحلم بكوكب خال من الدنس مثلما يحلم بمواعدة سهام وتقبيل ابنة خاله هدى ، وبولوج مملكة محتشدة بحوريات فائقات الحسن لا وظيفة لهن إلا التحلق من حوله ، ويستدعي صلاح الدين وحروبه مع الصليبيين ، والأميرة قطر الندى ومصباح علاء الدين . وإن لم يته أحمد في دخان المخدر أو يغرق في بحار الخمر أو يدخل دوائر القمار، كما يفعل عادة المنسحقون اغترابا ـ ظنا منهم أنهم يسلون أنفسهم في اغترابهم ـ فقد أتى فعلا مشابها ، وإن كان أكثر أمنا وأقل تهلكة ، وهو إدمانه ارتياد دور السينما التي يعمل على أن يدفن وقته فيه لكنها لا تقبل منه أن يدفن فيها همومه ، إنما فقط هي تمنحه ـ حسبما ورد بالرواية ـ خدرا مؤقتا لذيذا يبعده قليلا عن عالمه المليء بالإحباط. ولعل هذا النهج التعويضي هو الذي فتح باب الأمل ـ مواربا ـ أمام أحمد وحال بينه وبين التفكير في تناول أقراص الموت مرة أخرى.

السرد بضمير الغائب ، ضمير يفترض أنه لسارد عليم ببواطن الأمور ومحايد ، لكنه لم يفصح في هذه الرواية عن تفاصيل كثيرة ، لأنه ببساطة متعالق بشخصية محبطة عاجزة محرومة ومكانها من المجتمع هو هامش الهامش ، ومظاهر الحياد السردي التي يتمتع بها عادة هذا

الضمير تضاءلت حتى كادت تقترب من انحيازية ضمير المتكلم ، وقد أزاد من الشعور بهذه الانحيازية استخدام تكنيكات الاستدعاء والفلاش باك والحلم والوهم ، وهي تكتيكات تتفق وحالة الاغتراب التي تعيش الشخصية الرئيسة في قلبها .

وعلى قصرها تحتشد الرواية بمواضع المفارقة القائمة على التضاد كتلك التي نجدها بين الخال والأم ، وبين أحمد وأخته سهام ، وأحمد وأيمن، وصورة هدى في خيال أحمد والصورة التي كونها هذا الخيال عن سهام ، الطاقات التواقة للعمل وتعطلها القسري ، العمل كقيمة اجتماعية والعمل كمدمر للمنظومة الخلقية ، ثم حضور الحرب وغياب الأمان ، جميعها ثنائيات ضدية يتأسس عليها عالم الرواية تأسيسا لا يحتاج إلي ثمة تأويل ، بل إن عنوان الرواية ذاته الذي هو عنوان أحد فصولها (أيام سمان .. أيام عجاف) فيه إبراز لهذا التضاد وتصدير له .

وتعطي الرواية المثل الأوفى على تلاحم الزمان والمكان ، وإن طغت الزمانية في بعض المواضع على المكانية ، لاسيما في مواضع الصدارة منها، فعنوان الرواية يحيل إلي الزمانية بداهة ، ويسفور يُعين السارد زمن السرد فيبدأ أول ما يبدأ بيناير من عام ١٩٩١ عام التحرير والعدوان تحرير الكويت والعدوان على العراق ثم تتوالي التواريخ ففي ١٨ يناير ١٩٩١ تنقل وسائل الإعلام أخبارا مؤداها أن العراق ضرب إسرائيل بصواريخ سكود، وأن أحدها سقط في الرابعة صباحا ؛ وفي مارس ١٩٩١ امتثل العراق لقرارات مجلس الأمن، بالإضافة إلي استرجاعات لأحداث ارتبطت بأزمنة معينة كهزيمة يونيه ١٩٦٧م أو الحروب العربية الصليبية وغيرها من الأحداث الضاربة بجذورها في الزمن الكرونولوجي .

والمكان محدد بملامحه وسماته وطبيعة النشاط فيه ، إنه مدينة بورسعيد ، مدينة دمرتها آلة الانفتاح الاقتصادي مثلما دمرت آلة الحرب الأمريكية مقومات القوة في العراق ، مدينة متعينة بمصانعها وميناءها وبحرها ، بشوارعها ومقاهيها ومحلاتها ، مدينة حاضرة في لحظة السرد وضائعة في الزمن وتمارس هي وساكنوها فعل الانعزال .

لا تقلبات إذن في صيرورة الزمان والمكان . انحدارات وارتباطات طردية قوية بين مفردات الواقع الأليم ومظاهر الاغتراب الموجع . المنحنى الاقتصادي في هبوط والاغتراب النفسي في تنام . الوطن العربي يُضرب ويُهان فينعزل المواطنون وينسحقون . بقدر هبوط هذا يكون تنامي ذاك . لا ومضات انفجارية في الزمان أو المكان ، ولا تبديل لأقنعة أي منهما. كلاهما يؤدي دوره وكلاهما يُسلم الشخصيات إلي دوائر الاغتراب المغلقة.

وتفصح الرواية عن دراية كاتبها بوظيفة اللغة الأدبية من حيث جمالياتها وقدراتها التعبيرية عن الأحاسيس والاتجاهات ودورها في استثارة الذهن والوجدان . ومن رأينا أنه كان موفقا في استخدامه للغة بسيطة لا تحفل بالزركشات ولا التوشيات ، ولا تلتفت إلي فخامة اللفظ وترادف الوصف ، ولا تجعل من المجاز جل همها فجاءت كالسهم المزيَّش يصل إلي هدفه عبر أقصر طريق ، واتفقت والتراكيب الثقافية والنفسية والاجتماعية للشخصيات والسياق الاغترابي الذي ينتظم الرواية بأكملها . كما أن استخدامه للهجة الدارجة في الحوار دعم من هذه اللغة وربطها بالواقع وجعلها أقرب إلي التصديق ، إلا أننا لم نرتح لوقوعه في بعض أخطاء منها ما نورد ذكره فيما يلي :

.. رغم ذلك حركة البيع والشراء هادئة (ص٢٦) ، وهو خطأ شائع وصحته على الرغم من أو بالرغم من.
أخريا ضبطن في شقة يمارسون الدعارة (ص٤١) ، والصحيح يمارسن
يأخذ صبري تسعين جنيها لاغير ، يقنع بهم رغم ضآلتهم (ص٥٨) ، والصحيح يقنع بها على الرغم من ضآلتها .
واحد، اثنين .....ثلاثون (ص ٦٣) ، والصحيح اثنان.
عند حافة المياه تغسل بقايا الموجات المجهدة ساقيه، تجعلانها نظيفة لامعة (ص٧١)، والصحيح تجعلهما نظيفتين لامعتين.
ذهبت زينات وانطفأ بريقا الحفل (ص ٧٢) ، والصحيح بريق.
رغم نحافته.. (ص ٧٢) ، والصحيح على الرغم من نحافته أو بالرغم من نحافته .. وهكذا ..

وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها تتعلق بالمجتزءات النصية التي استخدمها المؤلف كنصوص موازية للنص السردي الأصلي وعددها سبعة مجتزءات متنوعة المصادر ما بين دينية وتراثية وأسطورية. ويفترض في النصوص الموازية أنها بمثابة مفاتيح لما يليها من مسرودات ، لذا فهي تنتخب بعناية ، وعلى قدر إيجازها على قدر ما تكون دلالاتها أغزر وإيحاءاتها أعمق . وقد لاحظنا على هذه النصوص أن الديني منها مأخوذ عن العهدين : الجديد (نص واحد) والقديم (نصان) وعن تعاليم زارادشت (نص واحد) ؛ والتراثي : الإسلامي (نص واحد) و البابلي (نص واحد) ؛ والأسطوري : عن جلجامش (نص واحد) . وهي نصوص تقدم إحالات روحية وحضارية وثقافية وتضرب في الزمان والمكان . ويحسب للمؤلف أن أغلب هذه النصوص متصل بأرض العراق أو قريب منها ، هذه الأرض التي مثل تدميرها من قبل قوات التحالف بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية ـ كما سبق أن أبنا ـ خلفية رئيسة لأحداث الرواية، إلا أنه يؤخذ عليها تفاوتها قصرا وطولا ـ وهذا حق المؤلف ـ فتراوحت دلالاتها بين العمق والغزارة والضحالة والشح ، كما يؤخذ عليها عدم اتساقها مع بعضها البعض ، وعدم توافقها والنسيج اللغوي للسرد الروائي ، وتمنيت لو أنها اندمجت عضويا مع هذا النسيج بدلا من نبوها عنه وعدم انسجامها معه.

وفي سياق المآخذ نرى أن تسلل الخطابية والعبارات والعناوين الزاعقة إلي بعض المشاهد، لاسيما الأخريات منها ، قد نال بعض الشيء من فنية الرواية ، فالسارد يعلنها صرخة ثاقبة " الفساد في الدولة ذاتها وفي كل إداراتها وهيئاتها ومؤسساتها ، الفساد في أنظمة الحكم ، اكتشف أن الفساد في العالم كله وليس في مدينته وحدها " (ص ٧٩). ويعيد السارد التقاط عناوين أخبار أحداث العراق الدامية وما أدت إليه الأوضاع الاقتصادية المتدهورة من تداعيات " الأطفال العراقيون لا يجدون الدواء..." ، " الشيوخ والعجائز لا يتحصلون على الطعام ..." ، " الكوبونات أصبحت وسيلة التعامل في الحياة ، كوبونات للدقيق ، كوبونات للزيت ، كوبونات للدواء ، كوبونات للبنزين ، كوبونات ..." (ص٨٢) . قد يدفع البعض بأن الوعي الحاد بمسببات الاغتراب مبرر لا يخلو من وجاهة في مثل هذه الحالات ، لكننا ندحض هذا الدفع بأن هذه العبارات ، وما شاكلها مما ورد بالرواية ، لم تخرج عن شخصية من شخصياتها بلسان

القول أو لسان الحال أو حتى عبر تيار التداعي ، وإنما جاءت من خلال السارد العليم ، الذي سبق أن تخلى عن حياديته ـ كما أوضحنا من قبل ـ فبدا كخدين للمؤلف يستصرخه فيصرخ ويأمره بالصمت فيصمت . هذا من ناحية ، من ناحية أخرى فإن الفضاء الروائي على وجه العموم ، وفي الرواية التي بين أيدينا على وجه الخصوص ، يقبل من بدائل الاحتجاج على الأوضاع الماحقة لإنسانية الإنسان الكثير دونما وقوع في وهدة المباشرة والخطابية ودونما لجوء إلي الأصوات الزاعقة التي تستجدي المشاعر أكثر مما تستثير الذهن والوجدان.

المصادر:

١ ـ بهي الدين عوض ، قبس من وهج الروح ، خيول أدبية ، محافظة الشرقية والفرع الثقافي بالشرقية ، ٢٠٠٦م

٢ـ أحمد سامي خاطر ، جس المالح ، خيول أدبية ، محافظة الشرقية والفرع الثقافي بالشرقية ، ٢٠٠٦م

٣ـ إبراهيم صالح ، أيام سمان .. أيام عجاف ، إيزيس للإبداع والثقافة ، ٢٠٠٤م

أسطورة العالم الروائي عند صلاح والي
عائشة الخياطة نموذجاً

د . كارم عزيز

عندما سئل الفيلسوف الشهير – " القديس أوغسطينوس" (القرنين الرابع والخامس الميلاديين)(١) – عن الأسطورة ، قال عبارته الشهيرة :" إنني أعرف جيدا ما هي الأسطورة بشرط أن لا يسألني أحد عنها ، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب ، فسوف يعتريني التلكؤ!".

نحن بالفعل نستشعر معنى "الأسطورة" جدا وبشكل خفي داخلي، في كل إنسان منا ، ولكن إذا ما حاولنا التفصيل أو التعبير عن ذلك الاستشعار ، فإن الأمر يحتاج منا لجدل كبير ومناقشات كثيرة يضيق بها (جدا) المقام هنا ، لذا فيمكن اختزال الحديث عن " الأسطورة) في القول: إنها الشكل الثقافي الأول في الحياة الإنسانية والذي كان يحتوى البذور الأولى للشعر والقصة والفلسفة والدين والعلم والحلم - مجتمعة(٢).

ويطل – برأسه – علينا سؤال ملح جدا : هل يتوقف إنتاج أو صنع الأسطورة بعد انتهاء العصر الأسطوري – عصر إنتاجها الذي استغرق العصور القديمة والوسطى (حسب تقسيم التاريخ العام للبشرية) وهما العصران اللذان يمكن أن نطلق عليهما " عصر الشفاهية"؛ أو بصياغة أوضح قليلا : هل أنتج كتاب العقود الحديثة والمعاصرة أساطيرهم الخاصة التي تستند إلي واقعهم الثقافي والمجتمعي أم أنهم اكتفوا بتمثل واستلهام أساطير الأقدمين فحسب ؟

الحق إن الإجابة على سؤال (مركب) كهذا ، هي من النوع الوعر المريك الذي يجعلنا نتردد كثيرا في الإجابة بل ونحتاج محاولة الإجابة إلي جهود بحثية كثيرة حتى نحقق نوعا من الإجابة التي تحمل بعض اليقين النسبي وفيما يتعلق بالكتابة العربية تحديدا ويحاول د. عز الدين إسماعيل تقديم ثمة إجابة (وإن كان قد قصر كلامه على الشعر فقط) بقوله ، إنه :

" بقراءة النصوص الشعرية العربية والحديثة ، منذ بداية حركة التجديد الشعري في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن (العشرين) ، نجدها تموج بالتمثلات الأسطورية التي تمثلت في محورين :أحدهما استدعاء الرموز الأسطورية من شخصيات وأحداث من الموروث العربي والعالم القديم(٣) ، والمحور الثاني هو صناعة الأسطورة الخاصة بالشاعر وفقا لتجربته الذاتية و رؤيته الخاصة التي يعممها الشاعر ويصوغها يتمثل السمات الأسطورية النظرية العامة(٤). وفي هذا المحور الأخير ، كان الشاعر يحتاج – في إنشائه الأسطورة الجديدة – إلي قوة ابتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلي مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري "(٥).

وفيما يتعلق بالمحور الأول – الذي تحدث عنه " د. عز الدين إسماعيل " – وهو " استدعاء الرموز الأسطورية "، فإن الناقد الكندي الشهير " نورثروب فراي" يعلق على ذلك بقوله :" إن استخدام الأسطورة لدى الشاعر ليس استعراضا لثقافته ولا هو استعلاء منه على المتلقي ، بل هو على الأرجح إسهام منه في تيار الثقافة العامة وتزويد المتلقي بأسباب التواصل وإضفاء الشاعرية والعذوبة على روح السياق الأدبي ، بحيث يصبح العمل الأدبي مصدرا للمعرفة ..، وإلي جانب تزويد السياق بروافد جديدة ، فإن استخدام الأسطورة يتجاوز إلي تشكيل الأدب ذاته وإمداده بقوالب جديدة او تجديد قوالبه الموروثة "(٦) .

وإذا كان كلام كل من " د.عز الدين إسماعيل" و" نورثروب فراي" كان يدور حول الأسطورة في الشعر – استلهاما وصنعا فماذا عن " النثر" بفنونه المختلفة ؟ وماذا عن الرواية، تحديدا من بين الفنون النثرية ؟

أتصور – في هذا الشأن – أن ما قيل عن استدعاء وصنع الأسطورة في الشعر ، يمكن أن يقال أيضا عن الرواية ويزيد عليه أن الرواية لقيامها أساسا – وحسب المفهوم الكلاسيكي – على السرد الحكائي ، فإنها يمكن أن تستوعب – أكثر من الشعر- أشكالا أخرى – من المعتقدات الشعبية والطقوس والسحر وغيرها من الأشكال الفولكلورية المتنوعة .

ولا أزعم أني اطلعت على كل (أو جل) الروايات العربية حتى أستطيع استجلاء الأبعاد الأسطورية فيها ، غير أني استشعرت بعدا أسطوريا ما في بعض روايات الروائي العظيم " الطيب صالح(٧) ومنها

روايتا "مريود" "وبندر شاه" لكن لم يتسن لي دراستهما ، وربما أكد لي ذلك الاستشعار دراسة " د. احمد الحجاجى " عن الأسطورة بأنه " استخدام وتوظيف كأداة لنقل عالمية التجربة الإنسانية " ، وان " الطيب صالح لم يفعل أكثر من أن يعيش واقعه وينقل هذا الواقع بمعتقداته تماما كما يتحرك أمامه ، مسبوقا في ذلك بكتاب التراجيديا اليونان ، وظهر هذا في روايات :" عرس الزين" و " دومة ود حامد " و " مريود" و " بندر شاه " .. (٨) ،بما يعنى أن " الطيب صالح – حسبما رأى " د. الحجاجي" – انحصر فى استلهام واستخدام وتوظيف الأسطورة وعناصر الموروث الشعبي الأخرى .

وبعدما صدرت رواية "عانشة الخياطة" للشاعر والروائي" صلاح والي " (٩) وبعد قراءتها لأكثر من مرة وحسب أكثر من مستوى من مستويات القراءة ، أخذت جدا ، وجدتني مرة أخرى قد دخلت مرغما العصور الأسطورية بسحرها وخيالاتها وفلسفتها البدائية وروحها العميقة ومزجها بين الواقع (المتكأ الأساسي) والخيال الثوب الفضفاض الذي يلبسه الواقع فى الأسطورة وكذلك جاذبتيها واعتقادها بصدق ما تقدمه .

واعتزمت كتابة مقال أو دراسة (إحتفائية) بالرواية لنشرها في إحدى الدوريات الأدبية ، غير أن قلمي ومن قبله فكرى – انزلقا إلي كتاب " كتاب كامل" – دراسة في رواية " عانشة الخياطة(أوشكت على الانتهاء منها بعون الله)، أتناول فيها كيف كانت علاقة الأسطورة " بعانشة الخياطة" – على جميع المستويات الرواية .

إذن ، كيف اسطر " صلاح والي " عالمه الروائي في رائعته " عانشة الخياطة" ؟

الحق أن " صلاح والي " فى أسطورته عالمه الروائي ، جمع بل ومزج بين أسلوبين مميزين – هما نفساهما المحوران اللذان تحدث عنهما د. عز الدين إسماعيل ، احتوى كل أسلوب منهما على مجموعة من الأدوات المستخدمة فى صبغ النص الروائي بالصبغة الأسطورية والشعبية.

الأسلوب الأول (الاستلهام):

حيث استدعى وحشد الكثير من المعتقدات الشعبية المعروفة والأفكار الأسطورية الشهيرة ، والأنماط النوعية الأدبية الشعبية ، والأنماط الأسلوبية المأثورة في الأدب الشعبي مع تقديم رؤية ومعالجة

جديدتين لتلك المعتقدات والموتيفات والأنماط النوعية والأسلوبية، بحيث أصبحت تلبس ثوبا جديدا قدمها - لنا - فيه " صلاح والي"

الأسلوب الثاني (صناعة الأسطورة الخاصة):

حيث خلق " صلاح والي " أسطورته الخاصة المستندة إلي واقعة الشخص (السكاكرة - قريته) وذلك عن طريق أسطرة (إضفاء الصبغة الأسطورية) شخصيات روايته ، وكذلك المساحة الزمنية والرقعة المكانية اللتين تحركت فيهما وعليهما تلك الشخصيات ، هذا علاوة على ارتفاعه بمستوى بناء شخصياته إلي المستوى الرمزي التجريدي ، بالإضافة إلي شاعرية اللغة التي عمقت من أسطورية العالم الروائي في عائشة الخياط .

وجدير بالذكر ان كلا الأسلوبين المذكورين قد أنضفر مع الأخر - عمدا - في بناء النسيج الروائي، الذي صار - بفضل ذلك الانضفار - محكما متماسكا ، يحتاج في فهم العالم الروائي - إلي تحليل عميق للعناصر الأولية لذلك النسيج الروائي .

وفيما يلى يمكن تفصيل تلك الأساليب - بشكل مختصر (لدواعي ضيق المساحة المتاحة) ، باختيار نموذج تطبيقي يمثل الأسلوب المتحدث عنه .

الأسلوب الأول : المتمثلات الشعبية وجدة الصياغة :

أولاً : المعتقدات الشعبية :

تمثل " صلاح والي " - في (عائشة الخياطة) - أربعة عشر معتقدا شعبيا تقريبا ، هي :

الشؤم - التواه - الهاتف - دلق العدس ودق الوتد مكان موت القتيل - التفل (البصق) عند سماع نهيق الحمير. القطط والأوراح - عدم جواز رؤية العريس للعروس قبل الزفاف - مؤاخاة الإنس والجن (المخاواة) - الولاية والولى - الممارسات السحرية - التابو (المحرم) - السر (الأسرار) - الوعد (النبوءة) - الرسائل (الإشارات) .

نموذج : (دلق العدس ودق الوتد أو المسمار مكان موت القتيل او دفنه) :

" وضعت حبيبة رقبة فاطمة بين رأس عائشة وصدرها ، وحملت جسد فاطمة ورأسها ورقبة عائشة إلي الخارجة ودفنت الجميع هناك ، وعادت

فوجدت عائشة نائمة فطبخت حلة عدس وأخذتها إلي الخارجة ودلقتها فوق مكان الدفن ودقت مكانها وتدا فى قلبه مسمار" (الرواية – ص ٤٦).

هذا الطقس الشعبي المعروف الذي تتم ممارسته عندما يكون ميتة الشخص " قتلا " هو طقس مؤسس بشكل جوهري على معتقد شعبي بارز ، يتلخص في الاعتقاد بأن الشخص المقتول غيلة (بشكل خاص) يظهر له " عفريت " ، وفى محاولة لتحليل الطقس والمعتقد المؤسس عليه ، لم استطع التوصل إلي دلالة ارتباط الكثير من الأشجار ومظاهر الحياة النباتية الأخرى بمعتقدات شعبية بارزة (كارتباط نوع معين من الأشجار بالمعرفة أو الخطيئة) أما دق الوتد وفيه مسمار ، فأمكن تحليله – تقريبا- بناء على خلفية ما يطلق عليه " السحر التشاكلي" الذي يقوم على مبدأ " المحاكاة " (١٠) ، حيث انه بناء على ذلك المبدأ يصبح دق الوتد وفيه المسمار نوعا من محاكاة " تثبت روح القتيل في مكانها " فلا تتمثل في هيئة "عفريت" بعد ذلك , لتزعج "الناس" وتخفيفهم

إذن كان هذا هو تمثل المعتقد فماذا عن جدة صياغته وتوظيفه داخل الرواية؟

الحق أن هذا الطقس ذا الخلفية المعتقدية الشعبية لو ورد فى سياق روائي عادى لصار يمثل دعما لهذا السياق العادي باعتباره " تكأة إدعائية غريبة عنه" نسهم في دعم ذلك السياق الروائي العادي حث يكون الكاتب - في تلك الحالة قد اعتمد فكرا متهما الخرافة واللامنطق ليدعم به فكرا منطقيا (هو السياق الروائي العادي), وذلك للقدرة التأثيرية للفكرة بوجه عام.

أما في رواية (عائشة الخياطة) فقد تم توظيف هذا الطقس (الاعتقادي) الشعبي في سياق أسطوري سحري , فلم يدعم السياق الروائي وإنما تناسق معه وتواءم فالطقس في حد ذاته أقل درجة في التأثير من الواقعة الروائية التي ورد في سياقها(فصل رقبة عائشة عن جسدها وتركيب رقبة فاطمة السبعة مكانها , ودفن الأجزاء المتبقية من عملية "الانتخاب" هذه) ومن ثم فإن الطقس المعتقدي بقيمته وتأثيره الشعبيين لم يدعم الواقعة بل ربما أتصور أن العكس هو الذي حدث أي أن الإبداع الفردي (ممثلا في سياق النص الروائي) جاء معليا من قيمة الفكر الشعبي (الذي يمثله الطقس المعتقدي) في حالة فريدة تغاير (المطروح) من الإبداع , حيث أنه في كل الأحوال يلجأ الروائيون - خاصة إلي دعم

إبداعهم بالموروث الشعبي سوى في حالة (عائشة الخياطة) على ما أتصور وعلى قدر ما قرأت , وهى الحالة التي دعم فهيا "صلاح والى" الموروث الشعبي بإبداعه الفردي.

ثانياً: الأنماط الأسلوبية الأدب – شعبية:

ويقصد بها بعض أسالب الصياغة التي تتخذ شكل "النمط والتي يشيع استخدامها فى الكثير من أنواع الآداب الشعبي خاصة الحكائية (الروائية) منها.

وقد تمثل "صلاح والى" في (عائشة الخياطة) ستة أنماط أسلوبية مما يستخدم في الأنواع المختلفة للقص الشعبي وعلى رأسها السير الشعبية هذه الأنماط الستة هي: قطع التتابع السردي بتعليق عرضي – أسلوب الاستهلال القصص الشعبي – التأصيلة (نسب البطل) – تعليل الأسماء – تضمين الأمثال والتعبيرات الشعبية – قطع السياق للتشويق.

نموذج (تعليل الأسماء) :

وهذا النمط الأسلوبي يمثل ظاهرة شائعة في الآداب الشعبية القديمة ويقوم على التعليل الصريح الأسماء شخصيات وأبطال وأماكن في الحكاية الشعبية أو الأسطورة أو حتى فى بعض القصص التوراتي ومن أمثله :

فى التوراة نجد تعليلا لأسماء بعض الشخصيات (إسماعيل – إسحق – يعقوب – يوسف – أبناء يعقوب وغيرهم) ولبعض الأماكن (فنيئيل – وجه الإلة)(١١)

فى الأساطير الإغريقية ورد تعليل لبعض الشخصيات (هيراكليس- – مجد هيرا) ولبعض الظواهر الطبيعية (إيكو – صدى الصوت / أسطورة نرسيس)(١٢)

في سيرة سيف بن ذى يزن , ورد تعليل للكثير من أحياء ومدن مصري (الجيزة – بولاق الدكرور- الحسينية – الروضة – دمنهور –دمياط – أخميم – إسنا – أسوان .....وغيرها)بأن جعلتها أسماء لبعض زوجات البطل "سيق" وقواده وحكمانه وسحرته (١٣).

وفى روائع (عائشة الخياطة) اتبع "صلاح والى" أسلوبين مميزين فى تعليل الأسماء هما:

١- التعليل التصريحي: ورد في الرواية مرتين:

الأولى: تعليل اسم "عائشة" قالت (فاطمة) هذه خرساء وربما تكون ميتة هتفت حبيبة

قلب الأم: لا .. إنها عائشة .. هى حية حية" (الرواية- ص٤٦)

الثانية: تعليل كنية "السبعة" التى أطلقها على "فاطمة السعبة" "... فاطمة السبعة بصوتها سبعة مغنين من الرحال والنساء من الجن والإنس...." (الرواية- ص٣٠)

ولئن تمثل "صلاح والى" هذا الأسلوب النمطي الشعبي كما ورد في المأثورات إلا أنه اختلف عنه – خاصة التوراة , فى أنه لم يربط تعليل الاسم بشكل مباشر بالاسم المعلل , ولم يورد التعليل حيث يوجد الاسم ويظهر للمرة الأولى , وأنماط أورد تعليل الاسم فى موضع آخر يلى ذكر الاسم بل ربما يبعد عن موقعة فالاسم "عائشة" ورد للمرة الأولى ف (ص١٢) , بينما ورد تعليله في (ص٤٦) , والاسم "فاطمة السبعة" ورد للمرة الأولى في (ص ٢٨) بينما ورد تعليله في (ص- ٣٠ -٤٢)..

وهذه صياغة جديدة – نوعا ما لظاهرة تعليل الأسماء صياغة تربط بين الظاهرة الأسلوبية الشعبية وبين تقنيات السرد الرواني الحديثة.

٢- التعليل الإيحائي:

وهو يتمثل في العناية الفائقة من "صلاح الدين" بانتقاء أسماء شخصيات الرواية بحيث جاءت دلالات تلك الأسماء ملائمة تماما لطبيعة الشخصيات وأدوارها فى السياق الروائي:

الرمح: "يخترق حائط الأسرار" (ص١٩) "...هجمات الرمح.. واقتحامه.." (ص٢٠) "...مغروسا عندها..." (ص٩٨).

حفني: (حفن "لفلان" حفنة - أعطاه قليلا(١٤) قيام حفنى الثالوث المتسائل _حنكش وشكري وسعيد المتوكل(القليل من الأسرار رغم علمه بكل تلك الأسرار.

عثمان النجار: (عثمان: إعتثم به - استعان به وانتفع , العثمان - فرخ الثعبان(١٥) استعانة الثالوث (حنكش وشكري وسعيد) بعثمان فى كشف ما يغمض عليهم من أسرار / النجار - تشكيل كتلة الخشب الصماء بإعطائها شكل ما - تشكيل كتلة الأسرار فى قالب

رواني وصل قطع الخشب ببعضها وصل الأحداث الروائية ببعضها لتقدم لنا فى النهاية شكلا (قالبا) روائيا.

عائشة: صيغة اسم فاعل دال على الاستمرارية - تجدد هيأت عائشة باستمرار.

ثالثا: الأنماط النوعية الأدب - شعبية:

من الصعوبة بمكان تمثل أنواع أدبية شعبية بكاملها داخل العمل الروائي (بالمفهوم الحديث للرواية) ذلك أن أنواع الأدب الشعبي - خاصة القصصية منها- تتمايز عن بعضها البعض بسمات فاصلة بين كل نوع والآخر (وإن كانت هناك بعض السمات المشتركة ين الأنواع)(١٦) ، بحيث يصعب تجاور وامتزاج بعض انواع القصصية الشعبية (كالأسطورة والملحمة مثلا) بينما تمكن حدوث مثل ذلك التجاور والامتزاج فى بعض الأنواع الأخرى (كالأسطورة والحكاية التعليلية مثلا).

إلا أنه تحت ظروف خاصة كرواية (عائشة الخياطة) ، بشروط معينة يمكن أن تتجاور عدة أنواع أدبية شعبية جنبا إلي جنب فى نسيج رواني من إبداع كاتب فرد. ومن هذه الشروط أن تتسع طاقة الرواية لمثل ذلك التجاور وأن تتلبس الكاتب الروح الشعبية وأن يكون على درجة عالية من "الوعي" بما يستخدمه من تقنيات أسلوبية فنية فى روايته ودرجة أخرى عالية من القدرة على توظيف مخرجات "اللاوعي" عنده والذي يمثل أحد لبنات "اللاوعي الجمعي" مصدر الإبداع الشعبي.

وتتضمن رواية (عائشة الخياطة) بعض أنواع الأدبية الشعبية المألوفة المتمثلة ، والتي كشر "صلاح والى" مألوفيتها: إما بإعادة صياغتها برؤية جديدة جعلتها تختلف إلي حد ما عن شكلها فى النماذج التراثية أو بتضيمنها عنصر جديد تماما عناصر يمكن اعتبارها بمثابة الإبداع الأسطوري الجديد وهذه الأنواع المتمثلة في الرواية هي : أسطورة الخلق- نموذج الخلق المسمى (حرب الآلهة) - أسطورة الأصل- أسطورة التجدد- أسطورة الطوفان - لأساطير الإسكاتولوجية (المتعلقة بنهاية العالم) - الأساطير (الحكايات التعليلية) ، هذا إلي جانب بعض مقطوعات (الرقى والأدعية).

نموذج : الأساطير (الحكايات) التعليلية:

والحكاية التعليلية هي " حكاية تشرح أصل عادة ، أو أصل حالة فريدة , أو مظهر من مظاهر الطبيعة داخل العالم البشرى أو العالم الإله وهى أيضا حكايات ذات طبيعة مسلية , كما تبدو الفكرة التعليلية وكأنها أضيفت إلي الرواية الأسطورية كفكرة لاحقة" (١٧).

وفى سياق أسطورة قدمها لنا "صلاح والى" عن الخلق بواسطة "حرب الآلهة" (بين والد فاطمة السبعة وبين الجني" (١٨) يقدم لنا حكايتين تعليليتين.

الأولى: "... وانتهت المعركة بمقتل والد فاطمة السعبة وسالت الدماء لتروى أشجار البرتقال فظهرت فى العام التالي ثمار برتقال تحمل دم المقتول في داخلها , برتقالا بدمه" (الرواية ص٤٢).

وهذه الحكاية تعلل ظاهرة نباتية موجودة بالفعل وهى البرتقال "بدمه (أو دمه) وهى حكاية لم أسمع لها مثيلا- فيما سمعت في التراث الشعبي ولم أقرأ لها – فيما قرأت نظيرا أسطوريا.

ويلاحظ في هذه الحكاية التعليلية "اللعب على مستوى اللغة" فى التعليل فعندما نقول "برتقال بدمه (أو أبو دمه) فإن الدم هنا منسوب عن طريق ضميرا المفرد المذكر الغائب إلي "مجهول" أعلمها لنا "صلاح والى" من خلال الحكاية بأنه "الدم" المنسوب إلي والد فاطمة السبعة (القتيل).

الثانية: "....وهكذا تم تحديد مكان ونتيجة المعركة, ورأت الشمس , حدث ورأت عجزها عن إحراق المارق (الجني) فانكشفت فصار يوم المعركة ، وصارت الشمس تنكشف كل عام فى نفس الميعاد عند تذكرها المعركة" (الرواية ص٤٢).

وهذه الحكاية هي الأخرى تعلل ظاهرة كونية – هي ظاهرة "كسوف الشمس" ومنهج التعليل فهيا له نظائر أسطورية أخرى لكنه لم يتضمن نفس الموضوع "كسوف الشمس" (١٨) , ويلاحظ هنا أيضا ظاهرة" اللعب باللغة" , حيث يحل "الكسوف" ازدواجية دلالية "الكسوف بمعناه(العلمي) - احتجاب الشمس وذهاب ضوئها والكسوف بمعناه (الشعبي) - الخجل , والذي يشبه الظاهرة الطبيعية نفسها (الكسوف) في طابع "الموازاة".

ولا يخفى ما فى الحكايتين من سمات "الحكاية التعليلية" , فإلي جانب عنصر " التعليل" ذاته نجد عنصر التسلية -الذي تتسم به

الحكايات التعليلية ، هذا على الرغم من اقتضاب الحكايتين وقصرهما الشديد.

رابعاً: الموتيفات الأسطورية والأدب -شعبية:

تحفل (عائشة الخياطة) بالعديد من الموتيفات (الأفكار الأساسية) التي حفلت بها من قبل الأساطير وأنواع الأدب الشعبي الأخرى, لكن هذه الموتيفات من رحلتها من "لا وعى" الكاتب مرورا بالوعي حتى تحولت إلي واقع روائي من إنتاج الأديب الفرد اتخذا أشكالا وصياغات جديدة تحمل الكثير من "القصرية"معبرة عن وعى الكاتب بما يتمثله من موروث شعبي-وأهم الموتيفات- من هذه النوع التي وردت في الرواية.

نموذج أنسنة الكائنات امتزاج الكائنات المتباينة وتزاوجها- التحول الحضاري في تاريخ البشرية – اختراق العوالم الغيبية (الرحلة الأسطورية) – التحولات – الموت الأسطوري – خرق المألوف.

نموذج : أنسنة الكائنات:

وهذه الموتيفة تعنى-ببساطة - إسقاط صفات الإنسان من حركات وانفعالات ومشاعر وكلام وتفكير على ما عداه من كائنات أخرى, سواء كانت معلومة وموجودة فى العالم الطبيعي (كالظواهر والعوالم السفلية وغيرها).

ففى رحلة الإنسان المبكرة لفك طلاسم الكون , لجأ تقريب المفاهيم والصور الكونية اللامرئية أو الغامضة , وكذلك المعاني المجردة فخلع عليها من صفاته الحسية , ما قربها وجعلها تهبط من تجريبيتها إلي حسيته وهو ما عرف به "الشخصنه /التشخيص أو "التجسيد" والذى يعد من أبرز سمات الأسطورة وهو ما يستند بشك جوهري إلي " قوة الخيال".

وكما جسد الإنسان - قديما- آلهته فى صورة بشرية , جسد أيضا فى إبداعه الشعبي بقية الكائنات من حيوان ونبات وجماد وظواهر كونية فى صورة بشرية وأضفى عليها ما يخالف منطقنا المألوف فجعل هذه الكائنات شأنها شأن الإنسان تعقل وتفهم وتنطق وتحزن وتسخر وتتكلم

وفى رواية (عائشة الخياطة) العديد من حالات "أنسنة الكائنات" وإن كان تتعلق كلها بأنسنة بعض الظواهر الطبيعية وبعض مظاهر البيئة الإنسانية النباتية والحيوانية.

الشمس : تنظر إلي الرمح وتشمت فيه ..(ص١٠) جرحها ينزف فبدأت فى النزول خلف الأفق (ص٣٦) تعقد ما بين حاجبيها وهى تبص على الحقول وتمد أياديها وتربت على الوزان (ص١٢٧).

القمر يتوقف فى سمت السماء ليستمع إلي الغناء (ص٥٥) ترك وسط السماء واستدار ليكمل رحلته (ص٥٩).

النجوم: تضحك من فعل القمر وتكمل لمعانها (ص٥٩).

الليل : بدأ فى حبك عباءته على جسد "السكاكرة" فتصعب الرؤية (ص٣٦)

النار: تلتف بثوبها الأبيض وتنام(ص ٥٩).

المياه: يتحبب سطحها من ملامسة أطرف شجرة "شعر البنت" وتنفر حلمتها ثدييها وتحس بالجنين (ص ٦١)......

الندى: ينزل فى الفجر ويضرب بسيفه لكل شئ , فتبكى الأشياء حتى تبتل ملابسها بالدموع (ص٥٩).

الحيوانات: البهائم تعود بالناس من الحقول (ص ٣٦) تنظر إلي التبن وتطمئن ولا تفكر فى الغد (ص ٥٠) تزعل لأن أمامها عمل طويل لكنها تحس بالرضا ...وتتكلم لتهون على نفسها العمل (ص ٥٠) العصافير والحمام ينسون الغناء , الديكة تظن أنها فى ليل طويل ... والبلابل والزرازير لا تدرى الزمن سيرجع (ص١١٣).

النباتات : النخيل يرقص ويميل على بعضه ويتساءل (ص٥٠) حبوب اللقاح تسقط برضاها على مياسم الأزهار (ص٥٥)/ "شعر البنت" حزينة , تهدل شعرها على الماء ...(ص٦١)/ الكافورة تفكر (ص٩٣)/ اللوزات تضحك من ربت الشمس عليها... بعض اللوز يغمض فمه ويزم شفتيه كأنه يخاف الكلام (ص١٢٥-١٢٧).

الجمادات: المشاعل والفوانيس تحرس الجرن النورج ينام حتى يصحو وقتل العمل صوامع الغلال تنظر من فوق الأسطح (ص ٤٩-٥٠) حيطان الدار تنفس وتزوم وتبكى (ص ١٤٣).

أسلوب الثاني أسطرة العالم الروائي :

يعتمد شكل العالم الروائي وطبيعته بشكل أساسي (فيما أتصور) على طبيعة العناصر المكونة لذلك العالم من شخصيات وزمان ومكان (حيز) وأحداث وما إلي ذلك وتلعب الشخصيات من بين هذه العناصر الدور الأكبر فى تحديد طبيعة العالم الروائي , حيث أنها -أى الشخصيات- في طبيعتها أولا ثم في علاقاتها وصراعاتها هي التي تحدد مسار الأحداث كما أنها تخلق زمانها وحيزها الملائمين لطبيعتها إضافة إلي تحديدها أيضا طبيعة "اللغة" التي تتعامل بها ومن هنا تختلف العوالم الروائية بين رواية وأخرى بل بين كاتب وآخر تبعا لاختلاف الشخصيات كذلك تتوقف درجة تماسك العوالم الروائية وصرامتها البنائية على مدى قدرة الروائي على رسم شخصياته ومدى دقته في ذلك.

وبعيدا عن تقنيات السرد الروائي الحديث (من اختفاء الراوي "العليم" واضطهاد الشخصية وتمزيق الحبكة الروائية وتدمير التركيبة الزمانية واصطناع الضمني فى الرواية وغيرها (٢٠) فإن معالجة عناصر الرواية هنا ستتم بالنظر إلي أسلوب أسطرتها فحسب

أولاً: أسطورة الشخصيات :

عندما نقرأ رواية (عائشة الخياطة) بشئ من الدقة نلفى عالما روائيا شديد التماسك , شديد السيولة في الوقت ذاته وهو العالم الذي يبدو - بما فيه المتمثلات الأسطورية - كنسيج أسطوري محكم أو ككيان روائي دقيق البناء إذا كيف رسم "صلاح والى" شخصيات روائية ؟ وهل أسهم ذلك بالفعل فى بناء عالمة الروائي المميز؟

ولكي نجيب على تلك الأسئلة لابد لنا أن نتعرف على السمات العامة التي تبدو عليها شخصيات الرواية من ناحية طباعها -مراتبها- طبيعة أدوارها – طبيعة صراعاتها وتفاعلاتها مع بعضها البعض:

١- طبيعة الشخصيات:

قسم "صلاح والى" شخصيات روايته من حيث طبيعتها النوعية إلي عدة فئات:

أ- بشر خالصون: (أحمد- الرمح – عباس – حنكش – شكري – سعيد المتوكل).

ب- جن خالصون: (عائلات الجن المشار إليها في الرواية والتي نشأت فاطمة السبعة من تزاوجها بعائلات الإنس).

جـ- كائنات ممتزجة: ومنهم العنصر البشري الممتزج بالعنصر الجني (فاطمة السبعة).

العنصر البشري أيضا مختلفا بأصول غامضة وعناصر مجهولة (عائشة - شلبية - حنونة - ست الناس - حفني - عثمان النجار).

د- كائنات غامضة: وهم ينقسمون إلي فئات فرعية , فمنهم:

- الأسلاف القدامى: في الذين لا تتضح طبيعتهم البشرية على سبيل اليقين وإنما "بشريتهم" من أسمائهم أو وظائفهم (سليمان الحداد- إبراهيم الحداد - عبد الحميد الحصري - عبد الله أبو الحياة - شاهنداس صانع الدروع - زارع القرية).

- كائنات طبيعتها في شدة الغموض: وأشير إليها في الرواية بأفعال "مصرفة" مع "الغائب" أو وردت بضمائر الغائب (الهاتف الذي يكلم شلبية - الهاتف الذي يكلم أحمد - الكائنات التي تحدثت عنها عائشة الكائن الذي تحدث عنه العم حفني - الكائنات التي تتحدث معها عائشة - الغواصون الأرضيون - حاملو الرسائل).

هذا التقسيم يعكس تعددا وتنوعا طبائعيا نتج من عنصري "التباين" و"المزج" بما أدى إلي ثراء الشخصيات , وهو الثراء الذي امتد بدوره إلي العالم الروائي ذاته.

كان لكل من هذه الشخصيات "عالم جزئ" وقد تشكل العالم الروائي من مجموع هذه العوالم الجزئية فجاء العالم الروائي شديد التماسك على الرغم من عنصر التباين. شديد الانسجام شديد السيولة أيضا والخطوط الفاصلة بين العوالم الجزئية لم تكن "قواطع فاصلة" بين تلك العوالم وإنما خطوطا وهمية تتماس عندما علاقات الشخوص ببعضها البعض.

يلاحظ أن "صلاح والي" على الرغم من دقته في رسم الأبعاد النفسية والوجدانية والروحة للشخصيات , إلا أنه أعرض "قاصرا" عن رسم الهيأة الخارجية والملامح الجسمية لتلك الشخصيات يتصور كل بمثابة "قولبة" أو "نمذجة" بحيث تصير الهيأة الخارجية قناعا "متغيرا" للشخصية يتصوره كل قارئ حسب قدرته عل التخيل أو حسب طبيعة تخيلك وهذا يتسق تماما مع سمات الأسطورة حيث تعد الشخصيات الأسطورية بمثابة نماذج

عامة ، يختلف شكلها باختلاف المجتمع الذي يتداول تلك الأسطورة (لاحظ مثلا نموذج أسطورة ميلاد البطل) (٢١)

٣- قدرات الشخصيات:

تأسس علي عملية التنويع الطبائعي لشخصيات الرواية تنويع آخر يتعلق بقدرات تلك الشخصيات فجاءت القدرات هي الأخرى موزعة على فئات:

أ- قدرات عادية: وقد حملتها - فى الرواية الشخوص العادية من البشر الخالصين واقتصرت على " الكلامي" فقط دون "الفعلي الحركي" وتمثلت فى "طرح التساؤلات وإثارة الشكوك ونبش الإسرار" وهذا لا يقلل من فاعلية تلك القدرات لأنها تمل أرقى أنواع النشاط الإنساني المتمثل "استخدام العقل والسؤال" وكذلك لأنها - على قدر عدم فاعليتها ظاهريا إلا أنها كانت بذاتها هي "المبرر لوجود النص الروائي ذاته"..

ب- قدرات خارقة: وقد حملتها طائفة "الممتزجين" وانقسمت إلي نوعين:

- "الكلامي الخارق" وتمثل في الإجابة عل بعض أسئلة البشر الخالصين والبوح "ببعض الأسرار" والخرافة هنا تأتى من تميز هذه الطبقة بـ"المعرفة" و "الإطلاع على بئر الأسرار" -حفني - عثمان).

- "الفعلي الخارق" وتمثل فى كل الأفعال الخارقة للمألوف التي قام بها الآخرون من هذه الطبقة (عائشة شلبية - حنونة...).

ومما يلفت النظر هنا أن الرواية أوحت لنا أن هذه القدرات الخارقة كانت قدرات "ذاتية" موجود فى طبيعة شخصوص الممتزجين ولم تكتسبها من الخارج عن طريق تدريب أو ما إلي ذلك (قول حنكش.. لأن ما مع عائشة أقوى من السحر..) (ص ٦٢) قول عائشة (.. فكل منا له قدراته التى تميزه عن غيره ولا يعرفها أحد.....)(ص ١٠٠).

جـ- قدرات لا متناهية: وهى تنتمي إلي طائفة الكائنات الغامضة ولم تستعرض الرواية أيا منها بشك لصريح أو تفصيلي وإنما أوحت الرواية بوجود هذه القدرات من خلا خضوع الكائنات الممتزجة صاحبة القدرات الخارقة لحكم تلك الكائنات الغامضة تدريبا وإرشادا وتحذيرا فمن يحكم عالما كعالم السكاكرة - بصورتها التى قدرتها الرواية , لابد وأن يكون لا متناهي القدرة.

٣ – أدوار الشخصيات:

كان من الطبيعي أن تتأسس أدوار الشخصيات في كل من "الواقع" و "السرد" الروائيين – على تعددية وتنوع الطبائع والقدرات لذا يمكن تقسين أدوار الشخصيات فى الرواية على النحو التالى:

مثيرو الأسئلة: وهم طائفة البشر الخالصين (حنكش – شكري – سعيد) وهذا الدور على الرغم من ضآلته إلا أنه كان المبرر القوى ذاته أو عل الأقل لوجود بنفس الصورة مع ملاحظة أن الأسئلة المطروحة لم تكن تعبر عن "الدهشة" إزاء الأفعال العجائبية بقدر ما كانت تمثل "نبشاً" لبئر الأسرار وهو الأمر الذى كان يعد ضمانا لاستمرار السرد الروائي , فحيث هناك أسئلة كانت هناك إجابات "سرد روائى".

الحكاءون المحكي عنهم: لعبت بعض شخصيات الممتزجين دور "الحكائين المحكي عنهم" وأهمهم (عائشة , شلبية , العم حفني , عثمان النجار) وقد جرى دور هذه الطائفة بأسلوب "الحكى المتبادل التناوبى" , طائفته وأيضا ممن هم ليسوا كذلك وقد تضمنت حكاياتهم أحداث استوعبت التجليات الثلاثة للزمن: الماضي والحاضر والمعاش والمستقبل.

المحكي عنهم: وتمثلت هذه الطائفة فى:

بعض الشخوص البشرية ذات الامتيازات الفائقة (أحمد).

بعض الكائنات الغامضة: (الأسلو – حاملو الرسائل – أصحاب الأسرار) وكون هذه الشخصيات "محكيا عنها" لا ينفى فاعليتها فبرغم غياب دورها "القولى" إلا إنها اضطلعت بأدوار "فعلية عجائبية" (فاطمة – حبيبة – ست الناس – حنونة) وأدوار "كشفية روحية" (حبيبة – ست الناس – حنونة – أحمد)،وكذلك "وجودها العجائبى ذاته" (صاحب السر – حاملو الرسائل)

<u>الحكاءون:</u> وانحصر هذا الدور فى "الذات الساردة" (مؤلف الرواية) , والتى حلت عما تعلمه فقط في نطاق ضيف , دون أن تكون شخصية معلقة بارزة داخل النص الروائي , فاقتصر دورها على الرصد الخارجى فقط وكانت بمثابة "المراقب المحايد" فبدت هذه الذات الساردة وكأنها روح هائمة فى السكاكرة تحكى ما يتراءى لها عيانا فحسب بينما تترك التفاصيل لشخوص الرواية وهذا إنما يؤكد على أحدى تقنيات السرد الحديث المتمثلة فى إنها ظاهرة "الراوي العليم".

وقد اتخذ الحكي على لسان الذات الساردة ثلاثة تجليات:

افتتاحيات الفصول بوصف للمشاهد الطبيعية أو بمشهد تمهيدي للحوار بين الشخصيات وأحيانا بمشهد طبيعي ختامي لبعض الفصول مماثل للافتتاحيات.

استخدام "وصلات" حكائية قصيرة للربط بين المشاهد.

اللجوء إلى السرد الحكائي المطول نسبيا عن بعض الشخصيات دون الولوج إلى عالم الأسرار.

٤- مراتب الشخصيات والبناء الروائي:

بناء على التصنيف الطبائعي والقدراتي والوظيفي للشخصيات يمكن وضع مراتب شخصيات الرواية (بنفس المصطلحات) على النحو التالي:

- طبقة مثيري الأسئلة.
- طبقة الحكائين.
- طبقة المحكي عنهم على أن تتوزع طبقة الحكائين المحكى عنهم بين الطبقتين (٢)، (٣)

إذا كيف أسهم هذا التراتب في صياغة عالم الرواية وصبغة بالصبغة الأسطورة؟

أولا: تقبع طبقة (مثيري الأسئلة) في قاعدة النص الروائي وتمثل "الدهشة وطرح الأسئلة" وهذا هو نفسه الطور الذي بدأت به "الأسطورة" وجودها ونشأتها.

ثانيا: تأتي الإجابات على لسان الطبقة الثانية (الحكائين) صعودا من مرحلة السؤال وقد جاءت الإجابات ممثلة للبداية الحقيقية واللبنة الأولى في علمية صناعة الأسطورة لذا جاءت أشبه ما تكون بالحقائق العقائدية الجارفة التي يحملها النص بداخله وهي نفسها إحدى السمات البارزة للأسطورة القطيعة - الدوجماتيكية حيث تقوم الأسطورة نفسها كأمر لا جدا فيه ، وتطلب منا التصديق على الرغم من لا واقعيتها(٢٢).

ثالثا: جاءت طبقة (المحكي عنهم) لتعكس التصاعد الأسطوري بكون شخوصها يمثلون "اللحظة الماضية المفرقة في البعد الزمني" مما يدعم من أسطوريتهم ، في حين كانت طبقة (الحكائين) تمثل الأسطورة في "واقعها المعاش الآتي".

رابعا: اتخذ البناء الروائي - بناء على ما سبق- شكل "الهرم المقلوب" يبدأ البناء فيه عند القاعدة الضيقة (أو القمة المقلوبة) بطبقة مثيري الأسئلة التي تمثل (المبرر السردى) تليها طبقة الحكائين (التى تتضمن الحكائين فقط والحكائين المحكي عنهم معا) والتى تلقفت ذلك المبرر السردي وانطلقت تنسج سردها المتصاعد وكلما حكت يزداد السرد تصاعدا واتساعا وهم هنا يطلق عليهم "صانعو السرد" أما ما سردوه عن "المحكى عنهم) فيمثل "السرد ذاته بأساليبه المتنوعة" وينتهى عند "القمة" (أو القاعدة المقلوبة) متوجا بالنص الروائي فى مجموعة (رواية عائشة الخياطة) "وهو النص الروائي الذي يمثل "الوطن البديل" الذى أنشأه "صلاح والى" والذى يصطبغ بالصبغة الشعبية , ويطمح مؤلفه أن يتحول إلي أحد النصوص الشعبية التى تعد ملك للجماعة بأسرها "لولا انتهاء العصر الشفاهى , والانتهاك التكنولوجي".

وجدير بالذكر أن البناء الروائي فى (عائشة الخياط) - كما يتضح مما سلف - يأتى عكس البناءات السياسية (الشعب - المؤسسات الحاكمة - الحاكم) وعكس البناءات الصوفية (النجباء - الأبدال - الأقطاب الأوتاد - القطب الغوث)(٢٣) , هذان البناءان الأخيران يمثلان "الهرم المعدول" الذى تتجه فيه السلطة "من أعلى الهرم إلي قاعدته , بينما بناء (عائشة الخياطة) تتجه السلطة فيه من "أسفل الهرم المقلوب" إلي أعلى.

٥- الأنيما (سطورة الأنثى):

هناك ملاحظة بارزة جديدة عندها تتعلق بشخصيات الرواية وتتمثل فى فاعلية وكثافة الحضور الأنثوي وسطوته , في مقابل هشاشة وهامشية الحضور الذكوري وبخاصة على مستوى "الأدوار" فالحضور وفاعلية الأداء (الفعلي والكلامي) والسطوة والتحكم فى خيوطه كل هذا "أنثوى" فى غالبيته (عائشة - حبية - شلبية - فاطمة السبعة - حنونة - ست الناس) سوى تقيشات " ذكورية" ليست فى حجم ولا قدرة ومكانة الأنثوي (حفنى - عثمان النجار - أحمد).

إذن ماذا يعنى هذا التكريس للأنثوي؟

وتأتى الإجابة على مستويين:

الأول: الوعي: ويتمثل فى احتمالية إشارة الكاتب "عن قصد ووعى" إلي المرحلة الحضارية المشهورة فى تاريخ البشرية والمسماة بمرحلة

"المجتمعات الأمومية" حيث تبوأت المرأة عرش الجماعة دينيا وسياسيا واجتماعيا وكانت أول كاهنة وعرافة وساحرا وطبيبة ونساجة , وأول بناءة وصانعة للفخار وتاجرة وربما هى التى اكتشفت الزراعة..."(٢٤) , والعلاقة بين مرحلة المجتمعات الأمومية والأسطورية هى علاقة وثيقة , فهما ينتميان إلي مرحلة سحيقة من تاريخ البشرية كما أن الأسطورة ذاتها احتفت بالمجتمعات الأمومية وأصلت لها أسطوريا. وخاصة كما يلوح فى الأساطير الإغريقية (أثينا – الأمازونيات – جزيرة ليمنوس).

الثاني: اللاوعي: ويتمثل فى احتمالية سيطرة ما يسمى بـ"الأنيما على الكاتب أثناء كتابته الرواية فخرجت بهذا الشكل المكرس لطغيان الحضور الأنثوي. والأنيما هى "الأنثى الداخلية , أو تجسيد لكل النزعات السيكولوجية الأنثوية فى نفس الدرجة وهى النزعات التى تتجلى فى المشاعر والحالات اللاواعية الغامضة , وفى الأحاسيس الباطنية الحدسية التنبوية, وسرعة الاستجابة لكل ما هو لا منطقي ولاعقلاني وذلك فى مقابل الأنيمسو عند المرأة (٢٥) . ولأن الأنيما تظهر عادة فى الحلم بالنسبة للفرد الذكر ولأن الحلم – على مستوى الفرد يقابل "الأسطورة" على مستوى الجماعة ,فإن الأساطير هى الأخرى قد اختفت بالأنيما كما احتفت بها الفنون التشكيلية والفن السينمائى وهو ما يمكن أن ينسحب على الأدب أيضا مما يرجح احتمالية سيطرة الأنيما على "صلاح والي" فى كتابته الرواية خاصة منهجة الأسطوري فيها.

ثانيا: أسطرة الزمن:

للزمن علاقة وثيقة بالسرد الروائي تتجلى فى أن "الحدث" السرد هو الذي يبعث الحياة والدلالة والمنفعة فى الزمن , الذى يبدو بدون ذلك الحدث السردى كأنه خيوط ممزقة غير دالة ولا نافعة ولا تحمل أى معنى من معاني الحياة (٢٦), أى أنه – فى السرد الروائى لا حدث بدون زمن ولا زمن بدون حدث.

وقد يتصور البعض أن الحدث الأسطوري يخلو أو يتحلل من علاقته بالزمن وهو تصور خاطئ بالطبع حيث يرتبط الحدث الأسطوري هو الآخر برباط وثيق – بالزمن غير أن وجه الاختلاف بين كلا الزمنين زمن السرد الروائي وزمن الأسطوري (أي الزمن الذى تستغرقه الأحداث) يكمن فى أن للزمن الأسطوري خصوصية ما وله سمات فارقة تميزه عن غيره وهى السمات التى تتجلى على النحو التالى:

تنحى الأسطورة فى طرقة سردها منحى بعيدا عن الزمن وتتصف بنمط "لا وقتى" أو "لا زمانى" وذلك حسب مفهومنا نحن للزمن ، وهذا ما يمنح الأسطورة قيمتها.

فى التفكير الأسطوري، ليست هناك لحظة محددة يعبر منها الموت إلي الحياة أو الحياة إلي الموت فالأسطورة تعقب الميلاد عودة والموت بقاءً

الزمن الأسطوري هو زمن غير محدود يشير إلي زمان أول قديم حيث بداية الأشياء، وحيث يفقد التاريخ قيمته الأساسية كذلك فالزمن الأسطوري ليس له مبنى محدد فالأسطورة ترى أن الماضي لم ينته بعد بل ما يزال مستمرا(٢٧).

ولما اتسمت شخصيات رواية (عانشة الخياطة) على نحو ما رأينا سابقا بالطابع الأسطوري فإن هذا يستوجب بالضرورة أن تتحرك هذه الشخصيات على مساحة زمنية خاصة تلائم طبيعتها الأسطورية إذن كيف أسطر "صلاح والى" وإلي الزمن في روايته؟ احتوت (عانشة الخياطة) على زمنين كان يتداخلان كثيرا.

الأول : الزمن شبه العادي: وقد تعلق بطائفة البشر العاديين وبعلاقتهم بالممتزجين وبحياتهم اليومية وما دفعنا إلي أن نطلق عليه "شبه العادي" أنه يتعلق بـ"المعاش اليومي" من ناحية غير أنه ليس محددا ـ فى الوقت نفسه بفترة تاريخية محددة وذلك عكس الحال فى رواية "صلاح والى" السابقة على رواية (عانشة الخياطة) واللاحقة عليها (نقيق الضفدع) ، (ليلة عاشوراء) ، (كائنات هشة لليل) ، (الرعية) ، (فتنة الأسر)، (الجميل الأخير).

الثاني : الزمن الأسطوري المطلق: وهو الزمن الذي اكتنف الشخوص الممتزجة فى علاقتها ببعضها وكذلك الحال بالنسبة للأسلاف وأصحاب السرد وحاملى الرسائل من الكائنات الفائقة وهو يتميز بكونه:

-ارتداديا- أحيانا ينطلق من نقطة غير محددة لا نستطيع وصفها بأنها "الماضي" على وجه اليقين.

-ليس خطيا معتادا- أحيانا أخرى أي أنه لا ينطلق من الماضي إلي الحاضر إلي المستقبل على التعاقب

-آنيا- أحيانا ثالثا يتعلق بحركة الشخوص الفائقة فى لحظة لا نستطيع وصفها بأنها "الحاضر" وقد انصهرت التجليات الزمنية الثلاثة

(الماضي -الحاضر - المستقبل) فى لحظات زمنية مطلقة غير محددة تتسم بكونها تليق بحركة الشخوص.

وقد ترتبت هذه الصيغ الزمنية فى الرواية تأسيسا على طبيعة الشخوص:

فحكام السكاكرة من الكائنات الفائقة خارج دائرة الزمن الأرضى أو يخضعون لزمن خاص.

الأسلاف: حكاياتهم مجتزأة "زمنيا" حيث تشير إلي لحظات من حيواتهم ليست هى "البداية" ولم تورد الحكايات "نهاية" فبدوا كأنهم هم أنفسهم "الزمن نفسه" متنقلا فى الوجود□

المتزجون: بعضهم له "بداية" ولكنها بدايات أسطورية (فاطمة نتاج تزاوج الجن والإنس - عائشة ليس لها أب من الأساسي وأمها غير محددة) وفى الوقت نفسه لم يكن لهما "نهاية" أيضا (فاطمة امتدت فى رقبة عائشة في تحولاتها وتحدد هيأتها)□

وكل طبقة المتزجين بلا استثناء لا تخضع للزمن الأرضي العادي فهم يحملون فوق ظهورهم أعواما (أعمارهم) لا يصدقها العقل البشرى فكلهم عاصروا وقعة "الطوفان" واستمروا فى الوجود بعد ذلك عبر آلاف السنين بما يخرجهم من دائرة الخضوع لسيروة الزمن على أي حال هذا علاوة على أن هذه الطبقة استمرت في الوجود أيضا وامتدت لما بعد انتهاء زمن القص (نهاية الرواية).

واضافة إلي زمن الرواية على هذا الحال السابق بيانه أضاف "صلاح والى" وحدات زمنية مبتكرة جدا من قبيل "قبل أذان المغرب بشهيق ....." (ص١٠) , "....وهى (حبيبة) مستمرة ربما من أول بذور السكاكرة" (ص ١٦) "....عندما كان الهيش أعلى من البوص والبوص أعلى من النخل" (ص ٢٨). بجانب الألفاظ الزمنية المطلقة من قبيل "...وكانت عائشة وحبيبة قد عاشتا مع فاطمة السبعة في الخارجة أيام زمان...." (ص ٢٨) , "....داخلها (عائشة) مناطق مظلمة كالأيام السابقة على ظهور السكاكرة" (ص ١٠١).

ثالثاً : أسطرة المكان (الحيز) :

يترتب على أسطرة الشخصيات والأحداث والزمان - بالضرورة أن تتحرك تلك الشخصيات وتدور هذه الأحداث بزمنها الأسطوري فى "حيز"

أسطوري ليتحقق عنصر "الانسجام السردي" بين عناصره جميعا وقد أسطرة "صلاح والي" عالم الرواية المكاني" عبر عدة وسائل أهمها:

1- تضمين الرواية عوالم أسطورية بذاتها:

وهى عوالم تخضع صورتها لقوة الخيال الإنساني مثل عالم ما تحت الماء , عالم ما تحت الأرض العالم السفلى (الدار الآخرة حسب التصور الأسطوري) عالم الغواصين الأرضيين (الذي يتضمن: ماء الأزل , عالم الكنة , مدينة المعرفة)

ورغم "تراثية" هذه العوالم إلا أن "صلاح والي" أضاف لصورتها لمسة خاصة نشأت عن عملية (المزج والتركيب) وذلك مثل: ارتباط ماء الأزل (ما قبل الخليقة بعالم الكنة (الوجود) بالمعرفة (المرتبطة بالإنسان الأول).

2- أسطرة الأماكن العادية:

وقد اتبع الكاتب فى أسطرة أربعة أساليب هى:

- تبئير المكان ومطلقيته: والتبئير هو "جعل المكان بؤرة للأحداث – منطلقها ومرجعها ، والمطلقية "هى فتح الحدود المكانية لهذا المكان وتحديدها بحيث يصبح المكان هو الكون كله" مستوعبا الشخصيات والأحداث دون وجود عوالم أخرى مفارقة" وفى نفس الوقت هي "كسر محدودية الدلالة المكانية" ويتعلق هذا الأسلوب بمكانين في الرواية هما السكاكرة (التي تحولت من مجرد قرية عادية إلى عالم كوني أسطوري) والخارجة (التي تمثل أزلية الوجود , وتحتوى الكائنات الفائقة كما أنها كمكان مصبوبة داخل زمن أسطوري).

- التشخيص: وهو يعنى " تقريب المفاهيم والمعاني المجردة والكائنات اللامرئية أو اللامحسوسة في صورة مادية مدركة بالحواس" وكذلك " تجسيد الكائنات الأخرى عدا الإنسان في صورة بشرية ويتعلق هذا الأسلوب بالسكاكرة كعالم روائي كلى:

- "... والسكاكرة من ينظر إليها يحسبها نائمة ..." (ص١٤).

- "... وتنكر جدران السكاكرة وبيوتها ونخيلها هجمات الرمح عليها...." (ص٢٠).

- "... فقهقهت حيطان السكاكرة ..." (ص ٢٣).

- "... فابتسمت السكاكرة......" (ص ٥١).

"... وما هو وجهها (عائشة) أمام وجه السكاكرة ..." (ص١٤٩).

جـ- ربط المكان بالشخوص الفائقة: بمعنى أن يكون "المكان" مسرحا لوجود الكائنات الفائقة العجائبية ولعلاقاتها وصراعاتها على نحو يومي معاش بانتمائهم إلي المكان بشك دائم حيث يكفى وجودهم في المكان لأسطرته بغض النظر عن وقوع أحداث خارقة فيه وهذا الأسلوب يتعلق بـ"الخارجة" كموطن للفائقين:

"... وكانت عائشة وحبيبة قد عاشتا مع فاطمة السبعة في الخارجة أيام زمان عندما كان الهيش أعلى من البوص والبوص أعلى من النخل". (ص٢٨).

".. وهى(فاطمة) ظلت في الهيش فى الخارجة ترعاها الجن وتعلمها الغناء." (ص ٣١).

".. وكانت الخارجة مرتعا للغناء في ضوء القمر في تنفس بين غناء الإنس والجن.." (ص ٤١).

د- ربط المكان بالأفعال الخارقة: وهو يعنى "جعل المكان موقعا لحدوث أفعال خارقة لقوانين الطبية وللمألوف وللمنطق , دون اشتراط العلم بمن يقومون بتلك الخوارق" مع ملاحظة أنه كلما ازداد تجهيل "الفاعل" صاحب الخوارق كلما ازداد الفعل "خرافة" و "عجائبية" وكلما تعمقت أسطورية المكان ويرتبط هذا الأسلوب بـ"حجرة أم سعيد":

- "...فى أول الأمر دار في ذهنه (الرمح) أن يسكن حجرة أم سيعد ولكنه على غير عادته خاف" (ص ٢١).

"...توقفت حركة النخيل , بنما أهتزت حجرة أم سعيد كلما ذكر اسم حبيبة وعوت الكلاب." (ص ٣٦).

"...والذي ولدته (فاطمة) كان ذكر أخرس ومات وأنا (شلبية) دفنته بيدى فى حجرة أم سعيد وهو الذي كان يظهر لحنونة تحت الماء.." (ص ٦٥).

"....وكان عباس سيموت ويسمع منها (من شلبية) حكاية حجرة أم سعيد وحنونة ولكنها تتكلم فى مواضيع أخرى ...." (ص ٩٠).

<u>٢- تداخل العوالم الأسطورة بذاتها والمؤسطرة:</u>

عندما أسطر "صلاح والى" الأماكن العادية ارتفع بها إلي مستوى الأسطوري الخالص" وجعل منها "لحمة" (النسيج العرضي) المكان في الرواية ثم جعل العوالم الأسطورية (بذاتها) بمثابة "السدى" النسيج الطول ثم عشق كلا من اللحمة والسدى مع بعضها فاكتمل النسيج

الأسطوري فى الرواية فيما يتعلق بـ "المكان" وهى الأسطرة التى تضافرت مع أسطرة العناصر السردية الأخرى فنتج لنا فى النهاية نص أسطورى يسمى (عائشة الخياطة) من إبداع روائي متميز اسمه "صلاح والى" تغاضينا عنه سهوا أو عمدا ولو ظهر نص (عائشة الخياطة) في العصر الشفاهي لكنا لازلنا نسمعه على الربابة كأسطورة شعبية

الهوامش والمراجع

١. كريس أوغسطين (٣٥٤- ٢٣٠م) لاهوتى وفيلسوف كاثوكيلى حاول التوفيق بين الكفر الإفلاطونى والعقيدة النصرانية.
٢. انظر : د/كارم محمود عزيز , الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى الهيئة العامة لقصور الثقافة , سلسلة (الدراسات الشعبية) العدد ٦٦ , مايو ٢٠٠٢م , الباب الأول الأسطورة.
٣. كان "بدر شاكر السياب" من أكثر الشعراء العرب الذين تمثلوا الرموز الأسطورية العربية (عشتار - تموز - السندباد - إرم ذات العماد - عنتر وعبلة - أو زيد الهلالي وغيرها) , والعالمية خاصة الإغريقية (برسيفونى - أويسيوس وبنيلوب - أوديب وجوكاستا - ميروزا - أطلس - هرقل وغيرها).
٤. كما تمثل الكثير من الشعراء المعاصرين العديد من الرموز الأسطورية ومنهم:
٥. أدونيس تمثل شخصيته سيسيفون (سيزيف) الإغريقية (قصيدة "الإله الميت" ديوان "أغانى مهيار الدمشقى".
٦. أحمد عبد المعطى حجازى: تمثل أسطورة "أودب وأبو الهول" (قصيدة :شهيد لم يمت / ديوان الم يبق إلا الاعتراف)
٧. يوسف الخال: تثمل أسطورة "عشتروت وأدونس" (قصيدة "الدعاء" ديوان "البئر المهجورة")
٨. أمل دنقل: تمثل الرموز: سلطانزرقاء اليمامة (ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة")
أ. عنترة (نفس الديوان)
ب. كليب (ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس")
٩. سبقت لى دراسة العناصر الأسطورية فى الشعر العربى المعاصر عند كل من "صلاح والى" (ديوان "الرؤيا والوطن") "محمد عفيفى مطر" (ديوان يتحدث الطمى) "محمد سليمان" (ديوان "سليمان الملك")
١٠. أنظر: د/كارم محمود عزيز"الأسطورة وشعر الحداثة" دراسة فى مجلة (رؤى) نشرة ثقافية يصدرها النادى الأدبى بثقافة الشرقية , مايو ١٩٩٥م , ص ٤٤-٧٣

د/ عز الدين اسماعيل , الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية , دار الفكر العربي , بيروت ط٣ , بدون تاريخ , ص ٢١٧.

هيرمان نورثروب فراى "الأدب والأسطورة" , دراسة فى كتاب (فى النقد والأدب) , ترجمة د/عبد الحميد ابراهيم شيحة, درا النهضة المصرية, القاهرة , ١٩٨٩م , ص ١٦-١٧.

د/ احمد شمس الدين الحجاجى , صانع الأسطورة – الطيب صالح , الهيئة المصرية العامة للكتاب, مكتبة الأسرة (سلسلة كتاب الشباب) , ١٩٩٨م

المرجع نفسه , ص ٦-٨.

صلاح والي , عائشة الخياطة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , سلسلة (مختارات فصول) , العدد ١٢٢ , يناير ١٩٩٧م وصدرت منها طبعة فى : مكتبة الأسرة عام ٢٠٠١.

السحر التشاكلى يمثل - مع السحر الاتصالي – فرعى السحر التعاطفى ويطلق عليه "قانون المحاكاة" ويقوم على مبدأ "الشبية ينتج الشبية" فإذا أرد – مثلا – إيذاء شخص ما , يرسم الساحر هيئة على الأرض ويغرز فى تلك الصورة خنجرا أو ما إلي ذلك بغرض إحداث نفس الأثر فى الشخص نفسه وكذلك الحال فى حالة "إسقاط المطر" عندما يحل الجفاف , يقوم ساحر القبيلة بمحاكاة عملية "تجمع السحب" ثم يرش بعض المياه ومويتلو بعض التعاويذ فيسقط المطر.

١٧. أنظر: جيمس فريزر , الغصن الذهبى – دراسة فى السحر والدين , الجزء الأول , ترجمة د/أحمد أبو زيد وآخرين , طبعة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر , القاهرة , ١٩٧١م , ص ١٠٨ – ١١٤-١٨١.

انظر: الكتاب المقدس , أى كتب العهدين القديم والجديد , دار الكتاب المقدس , القاهرة , طبعة ١٩٨٢ , سفرى : التكوين والخروج.

انظر: أوفيد , مسخ الكائنات (ميتامورفوزس) , ترجمة وتقديم د/ثروت عكاشة , الهيئة المصرية العامة الكتاب , ١٩٨٤.

انظر : سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذى يزن مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى , القاهرة , طبعة ١٣٩١هـ

المعجم الوسيط , مجمع اللغة العربية , القاهرة , الطبعة الثالثة , ١٩٨٥م , الجزء الأول , ص ١٩٣.

المرجع نفسه , الجزء الثانى , ص ٦٠٥.

٢٣. تفصيل الفروق والمشابهات بين أنواع القصص الشعبى ورد فى:

د/كارم محمود عزيز , البطولة والبطل فى أسفار المقرا (العهد القديم) : دراسة فولكلورية مقارنة , مكتبة النافذة , القاهرة , قيد الطباعة , الباب الأول.

أنظر: د/ كارم محمود عزيز , الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى ....., ص ١٦٧-١٦٨.

كان الخلق فى هذه الأسطورة المشار إليها يتعلق بخلق "عائشة فى مقابل الجنى العاشق لفاطمة الهيولية مع بعضها البعض وهى الأسلاف التى كان يمثلها: والد عائشة فى مقابل الجن العاشق لفاطمة.

٢٧. هناك أسطورة تعلل ظاهرة وجود "الريح" مفادها أنه "كان إله يحب فتاه , ولم تبادله الفتاة عشقا" بعشق , فحزن الإله واعتزل فى كهف وصار يبكى ويتنهد , فكانت تنهداته هى الريح...). من ثم يتشابه منهج التعليل هنا مع منهج "صلاح والى" ولكن ليس فيما يتعلق بواقعة واحدة.

أنظر: د/ عبد الملك مرتاض , فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد , المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب , الكويت , مسلسل (عالم المعرفة) العدد ٢٤٠ ، ديسمبر ١٩٩٨م , ص ٦١ , ٩٣.

راجع : الأساطير المتوسطة كما أوردمساتها أوتورانط فى كتاب

راجع: د/ كرام عزيز الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى ...., ص ٩٠-٩٣.

راجع : محيى الدين بن عربى , الفتوحات المكية , السفر الحادى عشر , تحقيق عثمان يحيى الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , ١٩٨٧م.

أنظر : فراس السواح , لغز عشتار: الالوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة دار علاء الدين دمشق , الطبعة الخامسة ١٩٩٣م , ص ٣١-٤٠.

٣٣. د/ عبد الملك مرتاض , المرجع نفسه , ص ٢٠٠-٢٠١.

٣٤. د/ كارم محمود عزيز , الأسطورة فجر الإبداع ..... , ص ١٠٤-١٠٦.

المحور الرابع :

القصة القصيرة

قراءة في ثلاث مجموعات قصصية

السيد الخميسي

(١) هندسة البناء في " أغنية حزينة عن بندقية "

قال القدماء : " النحو خادم المعنى " ، وقال الأسلوبيون : " بل هو المعنى نفسه "

والفرق بين القولين هوة بحجم ألف عام ، بين بلاغة تقليدية – أقفل باب الاجتهاد فيها - منذ قرون بعيدة – ونظريات نقدية حديثة تتطور في كل لحظة . وسنحاول أن نقرأ هذه المجموعة القصصية للقاص " صلاح عساف " في ضوء " النحو التوليدي " وهو منهج نقدي حديث .. قديم .

الحرف : في قصة " مطر مفاجئ " ص ١٥ : " كان يتكئ إلي سور الحديقة " ، والأقرب أن يستخدم حرف الجر "على"، يقول القرآن الكريم : " متكئين على الأرائك ".

وفي ص ١٦ " كانت تنحرف بعينيها في الماء " ، والأقرب الحرف " إلي ".

وفي ص ١٧ " كانا ينتهيان على إسفلت الشوارع " ، والأقرب أيضا الحرف "إلى".

ومن السهل معرفة الفروق البلاغية أو الأسلوبية التي دفعت الكاتب نحو هذا الاستخدام الخاص للحروف . والانحراف عن المألوف في استخدام الحروف كثير في هذه المجموعة القصصية ، وهذا الانحراف لا يدخل الكاتب تحت طائلة الخطأ النحوي ، فحروف الجر كما يقول القدماء " ينوب بعضها عن بعض " ، و " الحروف خاصة المتصلة - لا معنى لها في ذاتها وإنما تكتسب المعنى من وصلها بغيرها " . وكلام القدماء عن الحروف صحيح ، ولكنه لا يقتصر على " الحروف " فقط وإنما ينطبق على " الكلام " كله " الاسم والفعل والحرف " .

فكما تؤثر المفردة في التركيب ، يؤثر التركيب في المفردة ، ولا توجد دلالة - محددة - لأي لفظ إلا في المعجم ، ولا نتكلم عن أسلوب أو بلاغة إلا من خلال التركيب والبناء .

الاسم : يكثر الكاتب من استخدام الضمير • المستتر• المتضمن زمن المضي حتى وإن لم يسبقه • ظاهر• ، والفرق بين ال • أنا • و ال • هو • كبير في بنية الأسلوب ، فالأول أقرب إلي •الغنائية • والثاني أقرب إلي الملحمية ، وهذا البعد الأسطوري وجو الأحلام في نصوص المجموعة هوالذي أعطى البعد الملحمي طابعا عصريا لا تاريخيا • كما يستخدم الكاتب أحيانا الضمير البارز في موضع الاسم الظاهرص٢٥ • كان -هو- واقفا في مواجهة المرآة •

وص٢٧ • وكانت - هي - تقترب من باب الحمام • عرفنا التنازع وفقا لنظرية •العامل • ولم نعرفه في باب الضمائر يقول الكاتب ص ١٦ •شبك راحة يده بين أصابعها الدقيقة وسألها

هل لديك تفسير ؟ سرت برودتها إليه لفترة •• الضمير في برودتها يعود الي أصابعه ويحتمل أن يعود إلي المخاطبة وهي الأولى نحويا فهي الأقرب ولكن الكاتب هنا لايعتد إلا بالمعنى الناتج عن التركيب ، وقديما قالت العرب : • خرق الثوب المسمار ••

الفعل : هل يحتاج النحو العربي إلي قواعد جديدة ليواكب الكتابة الجديدة ؟ ، أم يحتاج إلي حذف بعض قواعده البالية ليتواءم مع تلك الكتابة الحديثة ؟ إن أي تطوير للنحو العربي يجب أن يبدأ من قول القدماء الصحيح : • النحو خادم المعنى • ، خاصة وإننا وحتى الآن عيال على علماء القرن الثالث الهجري في معظم ما وصل إلينا من إنجاز نحوي لم يعد ممكنا – دون تعديل - أن يتعايش مع النظريات الحديثة في علم اللغة وفي سائر العلوم • هذا التقسيم الوصفي الثلاثي المتعسف : الكلام - اسم وفعل وحرف - ، الفعل - ماضي مضارع وأمر - مهموز سالم مضعف - مثال أجوف ناقص •• إلي آخر هذه التقسيمة الأعجمية القائمة على التثليث ، والتي أصبحت إطارا ضيقا تحاول اللغة أن تنحشر فيه ، واللغة كائن حي ينمو ويتطور ويشيخ أيضا إن لم يمده أبناؤه من روحهم وإبداعهم • نعود إلي الفعل •• قال القدماء : • الفعل عمدة • ومع ذلك وضعوه ثالث ثلاثة ، وساووه بما هو دونه يكتسب الفعل كينونته من دلالته علي •الزمان • و•الذات • •• والكاتب يدمر تلك الخاصية في الفعل ، يقول : ص ١٦ • قلت لك هذا من قبل ، ربما قلته ، أنت لا تريدين أن تصدقي • •. •قلت• – ماضي - ، • هذا • – اسم إشارة - أقوى الحضور ، •لك• – كاف الخطاب – حضور أيضا ،

"من قبل" – ماضي ـ مرة أخرى ـ ، "ربما قلته" ـ يشكك في الجملة كلها – " أنت لا تريدين أن تصدقي " ـ " أنت "حضور ثم فعلان مضارعان – "تريدين" – " تصدقي" – " ومنه أيضا قول الكاتب : " كان الهواء قد استحال نسيما رقيقا الآن " ـ كان واستحال – ماضيان نسخ زمانهما الظرف – الآن – " الفعل هنا فاقد " للزمان "كما رأينا ، و"الذات" مشوشة مشكوك في وجودها . الفعل في هذه المجموعة القصصية يحيل ولا يصف ، زمانه منسوخ ، وذواته مسوخ " يقول : ص١٧ " نفضت راحتيها ووارتهما جيبي معطفها " الفعل " وارى" يحيل إلي معنى "الموت " الذي يلف المكان والزمان ‥ رتابة المعدية هي الموت ، حركة مكررة مثل الزار تساوي السكون ، أليس هذا واقع العرب الان ، حركة في المكان المأسور، والزمان الميت ، جعجعة ولا طحن ‥ وفي قصة " الغرانيق " فقدان الأمل في الدليل العاجز المنفصل عن القطيع الغاشم القاتل والمقتول ، وهذا الحلم الكابوسي لتاريخ القهر الشخصي والجمعي والوجودي ، و المجموعة كلها تحمل روح العبث وقبض الريح ‥ هذا العالم ال "كفكوي" ، البحث عن خلاص لا وجود له ‥ انشطار الأبطال وتوحدهم في بطل وحيد منهزم ومنتهك ، بلا عورة ، ولا شمرعانة ، وورود ممزقة ، ورجل يتنتظر امرأة في الفراش ممددا مغمض العينين التف جسده العاري في ملاءة بيضاء " كفن " ، والعرس الذي ينتهي باحتراق الأجساد الآدمية ، والبرد الذي يلف كل شئ . نعود إلي مقدمة المجموعة والتي نقلها الكاتب " صلاح عساف "عن "كافكا " والكلام عن ـ "قوة البيئة الميئسة ، قوة الاعتياد على الخيبة ، قوة المؤثرات غير الظاهرة في كل لحظة ، والجرأة على منازلة هذا الخطر" ‥ من هذه المقدمة وفي مجالها الحيوي ، تدور عوالم هذه المجموعة القصصية ، دون إشارات سياسية مباشرة ، اللهم عبارة أو عبارتان " حرب الخليج – أمن الدولة " ‥ البطل هو هذا الاعتياد القاتل على الخيبة ، حوّل الناس إلي مسوخ بشرية فاقدة ل "الفعل" ل "الحياة " ، هذا الموت البطئ الصامت البارد بلا ضجيج وبلا نقط دم واحدة ‥

لذلك جاءت الأغنية حزينة عن بندقية مات صاحبها وحيدا منعزلا دون أن يطلقها - حتى ـ على نفسه ، كذلك كل أبطال قصص هذه المجموعة وقعوا في براثن هذا التحلل البطئ ، طال حتى الجماد ، ص ٧٠ " طالعتني فوضى الأشياء المهملة ، وهي تنهي حياتها على مهل في الأركان ، ورائحة العطن المختزنة في هواء الشقة الفاسد ‥ أما الجرأة على منازلة

هذا الخطر فهي في مجرد إدراكه والكتابة عنه . وكما أن "الزمان " - داخل المجموعة - خارج عن حدود الزمن كذلك " المكان " حتى ولو شممنا فيه الخصوصية " المدينة النوارس - الغرانيق " إلا أنه يخرج إلي حد الوهم والتخيل كالحلم أو الكابوس - إن أردنا الدقة – " ولغة السرد مكثفة تشع في كل الاتجاهات ، وتقبل سائر الاحتمالات دون قصدية . أو افتعال .. هذا الهدوء الشديد الذي يجعلنا دائما في انتظار العاصفة .. هذه البنائية الهندسية ولا أقول التراكمية .

في قصة " أغنية حزينة عن بندقية " - القصة المركزية في المجموعة – ينفرع العنوان إلي عنوانين – لعبة العلبة – الأسئلة والأسلحة - . " أغنية " نجدها في : - الطبول - آلة الحرب تقذف .. هذه الأصوات الفاعلة التي تنتهي ب عضو الذكورة - والأسئلة المسنونة - . " حزينة " نجدها في : - أوجست منه رعبا - توسل - شئ ما يقشعر مؤلما داخل أعماقي - مالني هذا الأسى المعشش في العيون - ضربات الطبول المكتومة مجللا بحزن عينيك الأبدي - أسئلتك الموجعة - ضحكتك المقتضبة الشبيهة بالشهقة - " عن بندقية " : - عن - تفيد الماضي البعيد والبندقية الفاعلة المتناصة مع صوت أم كلثوم ، وتدل أيضا على الماضي القريب – والممتد للحال – وبندقيته الخرساء والتي تقتل صاحبها بلا صوت وبلا دم . " لعبة العلبة ": الإبداع لعب جدي في مواجهة لعبة خطيرة هي الحياة ، وال " علبة " هي " اللعبة " التي مارسها الكاتب مع بطله ، مع كل ما يرمز إليه لفظ " العلبة " من دلالة متولدة – السجن – الحصار - الحاجة – الخ .. وهكذا يتخطى اللفظان حدود الجناس الصوتي إلي التناص المعنوي ، اللعبة – العلبة ، الأسئلة – الأسلحة .. بهما معا مات " موفق " ، لاحظ الاسم ، ربما كان موفقا فعلا بوصوله إلي الخلاص قبل اكتمال دائرة الإذلال التي يدور فيها بطل " العلبة " لقد أخذ موفق السجائر من نفس العلبة ولم يكمل الدائرة ، أنقذته ثقافته وأسئلته وبحثه عن العلاقة بين اللفظ ومعناه : - بندق بندقية - الخ

(أجمع علماء الأسلوب على أن العلاقة بين الصوت ومعناه اعتباطية)

. قال صلاح عبد الصبور للقادم من بعده " لاتنس أن تحمل سيفك " هل يريد صلاح عساف أن يقول : إن هذا لم يعد كافيا في هذا العصر ؟

(٣) " طعم الوجع " و بهجة التلقي

" طعم الوجع " مجموعة قصصية للكاتب ابراهيم عطية ، يرتكز الوجع فيها على مرتكزات ثلاثة : الفقر – الاغتراب – العشق المستحيل ، وينفرع عن هذه المرتكزات الثلاثة شبكة من الإشارات والرموز تؤسس كلها لألوان من الوجع الفردي ، الجمعي ، المادي ، الروحي ، والفلسفي ، في سرد لافت متناسق ، فيه الشعبي والثقافي والأسطوري والخرافي والديني والصوفي ، في لغة فنية ترتقي بقيمة المجموعة القصصية .. فالتجربة الإبداعية ـ في الأساس ـ " مغامرة لغوية " ، من اللغة تبدأ وفيها تنتهي ، ولا يتسع المجال هنا لدراسة إحصائية ، لذلك سنكتفي ببعض النماذج : " أهله من الكادحين الفقراء ٠٠ ميراثهم الفأس " " الوجع " ص ٩ ، وبجانب هذا الفقر الفردي ، يوجد الفقر الطبقي ، فقر القرية في مواجهة بذخ المدينة " لست أنت الولد الكاوبوي الذي تحلم به ، ويتناسب مع مستواها الطبقي " القديس " ص ٣٧

ينحاز الكاتب إلي الفقراء ويفرق بين الفقر المادي والفقر الروحي الإنساني ، بلا دعائية فجة ، وبدون علو صوت ٠٠ " لذا قررت ، العيش في قريتنا أفضل ، قد تحن عليَّ وتعطيني " " تكوين " ص ٢٤ ، مع انبهاره الظاهري بالمدينة المتبرجة " تبوح بغزل طفولي ، تتأوه عشقا لحلاوة الجسد البض ، وتهوى الظباء " القديس " ص ٣٧ ، بهرجة خارجية و " غزل طفولي " يستهوي الأطفال لا الرجال ٠٠ حتى فعل الانتحار فعل طفولي يستنكره الناضجون من أقرانه القرويين لذلك تنتهي قصة " القديس " " تحت شجرة الجميز العتيقة على الكورنيش ٠٠ في الشجر الغارق في بركة الضوء " .. هذه النهاية الملخصة والكاشفة ، والرامزة في نفس الوقت ، وهكذا ننتقل في سهولة إلي المرتكز الثاني " الاغتراب " ٠٠ وأوله الاغتراب في " المكان " من قرية فقيرة طيبة الي مدينة باذخة بلا قلب ٠٠ "على بعد ساعات من نهار " ص ٥٩ " هذه المدينة تضيق ذرعا بمن فيها ، وأنا وأنت غريبان ٠٠ غريبان " لهذا نراه ينادي قريته ، " بدء " ص ١٢ " للميني من وادي الشوك ، والمدينة التائهة التي لا ترحم " ، وهناك غربة مكانية أخري أكبر وأقسى ، وهي الغربة عن الوطن كله ، "الغد البعيد " ص ٤٩ " تغرب سنينا في بلاد بعيدة ، والطريق إلي بنك الرافدين طويل ٠٠ " العودة " ص ٨٢ " مين الراجل ده يا ام ؟ .. أبوك يا مضروب ، تذكرت حديثها عنه ، منذ وعيت على هذه الدنيا ٠٠ قالت : مسافر في الخارج " و هذه الغربة

المكانية الخارجية أخطر، كونها تودي بالضرورة إلي نوع آخر من الغربة " النفسية " .. الأب أقرب الأقرباء يصبح غريبا حتى عن ولده وهكذا تنمو البذرة حتى تكتمل في غربة وجودية فلسفية ، تتخطى المكان والزمان حتى تصل إلي الروح ، " تكوين " ص ٢٣ " الوداع يا من ولدت غريبا في بلاد لا ترحم أهلها " هنا الوجع الحقيقي .. كيف يطمئن لمدينة هي نفسها تائهة و لا ترحم حتى أهلها ، ولا تلتفت لفقيرها ، وقويها يبطش بضعيفها ، وفي قصة " حكاية " نوع آخر من الغربة الروحية تحكي عن علاقة البطل بالسماء ص ٢٨ " لا تيأس من رحمة الله يا بني .. لم أفهم ماذا يقصد هذا الرجل الغريب " والغريب ليس الرجل بالطبع وإنما هذا القانط من رحمة الله ، لذلك نتفهم صرخة الكاتب ، " الغد البعيد " ص ٤٥ " دوارة يا رحلة سنين الغربة " ، فالغربة هنا بمعناها المطلق ، مكانية ، زمانية ، روحية ، وجودية ، فلسفية ، وعلى مدار المجموعة القصصية كلها تأتي كلمة "القطار" رمزا دالا يشي بجو السفر والاغتراب بمعناه العام في الزمان وفي المكان وفي الروح ، " بدء " ص٢٦ " ارجع لدارك يا غريب " .. أمل يراود الكاتب دائما ولكن هيهات فقد خرج السهم عن الوتر .

وبعد ذلك وقبله يأتي المرتكز الثالث " العشق المستحيل " ، هل هو عشق طالب فقير لزميلة قاهرية ميسورة ؟ أم عشق أسطوري جاذب من القرية للمدينة " نداهة " أم هو جوع المعنى للشكل ، نزوع للاكتمال والتحقق ، توقٌ للحرية وثورة على الاغتراب والقهر ، " القديس " ص٣٨ " أنت مازلت أنت .. تجري وراء السراب مرتديا عباءة القديسين " ، " الغد البعيد " ص٥٠ " والله حرام .. احنا مش عبيد عشان تعاملونا هذه المعاملة الحيوانية .. انهالوا عليه بالعصي .. على الجميع الانتظار للغد .. خطفت قلبي المرأة الواقفة في البلكونة المقابلة للميدان في قميص نوم شفاف .. ضحكت لي ففبت عن الدنيا مستلذا بطعم الوجع الجميل ".. عامية شديدة الواقعية يشفع لها صدقها الفني ، يتلوها فصحي خبرية توحي بالحياد الكاذب ، ثم تصوير شعري يستخدم مجازا بسيطا ولكنه عالي التأثير في المشهد الكلي ، كرامة مقهورة وقدرة إنسانية تقاوم بأبسط أدوات المقاومة امتصاص الصدمة واختزانها لا تجاهلها وصرف الانتباه عنها مؤقتا حتى لاتنكسر النفس تحت سنابك القهرالأعمى ، وتحول الضعف الإنساني الي نوع عجيب من " المقاومة بالحيلة "، بالوجع الجميل اللذيذ ..

انظر إلي فلسفة الجمال الفني هنا البساطة المعقدة ، هذا التكنيك السينمائى الذي يعتمد المشهد أساسا له ، وهذه اللغة المركزة الواصفة في عبارات قليلة مثقلة بالشاعرية ، مع ملاحظة العنوان وعلاقته العضوية بالمتن ، كل عناوين الكاتب مختارة بعناية فائقة وبحساسية عالية فهي محور ينبني عليه القص ، حتى في القصص القصيرة جدا " اختيار" ص٩٥ " قالت : أنا لا أحبك ولكن سأتزوجك " وكذلك في القصص الطويلة مثل قصة " الغد البعيد " ، وهي المكونة من لوحات ست ، نجد العنوان فاعلا وعضويا في كل لوحة . " العودة " ص ٨١ " نلعب الاستغماية .. نردد في فرح .. خبي ديلك يا عصفور .. بين القمح وبين الفول ، لم يكن هناك قمح ولا فول .. والريح تمرح في الخلاء " .. هذا الفرح الطفولي المتخيل – نفس المقاومة بالحيلة – الحلم وسط حقول من القمح والفول المستحيلة ، وليس منه - في نفس القصة – حلم الأب المسافر إلي الخارج أملا في قرش مستحيل يحي به أرضا قتلها الجدب والظلم " العودة " ص ٨٣ " سألته : هل الأرض تقتل مثل البني آدمين ؟ ، قال – وعيناه مغرورقتان بالدموع : احنا اللي قتلناها .. مجرناها مخدوعين وراء السراب " في قصة " شد العمامة " هذا الحلم المستحيل أن تنكشف الخرافة وينتصر الجديد ، ولا أمل إلا في الأطفال المتمردين ، كم منا لديه الجرأة أن يشد العمامة ، إنه تراث طويل ضارب بجذره بين اللحم والروح ، إنه الحلم المستحيل ..

" شد العمامة " ص ٩٢ " بعزم قوتي شددتها ، وجريت مرعوبا إلي العيال ، رحنا نلعب " كيكا ع العالي " ، ونتسلق فروع شجرة الجميز ، وصوت نساء البلدة يولولن ، ويلطمن الخدود على عمامة الشيخ التي وقعت ".

التناص :

تمتلئ المجموعة بالإحالات والاقتباسات والتضمين ، وكافة عناصر التناص الداخلي والخارجي ، اللفظي والمعنوي .. مع " يوسف إدريس " و" حجازي " و " أمل دنقل " و " قيس بن الملوح " و " القرآن الكريم " و " ألف ليلة وليلة " والتراث الصوفي والسير الشعبية وكافة أنواع الموروث الشعبي الخالد نثرا وشعرا .. يمتح الكاتب من أزهار كثيرة ومتنوعة ، لكنه في النهاية ينتج شهده الخاص وأسلوبه الخاص ولغته الخاصة .. إنه كاتب موهوب مثقف ، ولولا بعض القصص التي أزعم أنها جاءت كمالة عدد أو بالمعنى الأدق كمالة ورق ، لاكتملت الوحدة العضوية والموضوعية

لمجموعة قصصية رائعة ·· ربما يشفع له – في راي بعض الناس – أنها من بواكير إنتاجه ···

· الوجع · ص ١٣ · عطشان يا صبايا دلوني على السبيل ·· ونغمات الناي تهز قلوع المركب ، تغسل الآه ، وفي جسدي قداس النار ·· يانار كوني بردا وسلاما ·· الوجع · ص١٣ · وليلى بين القلب والحشا طلل من الأسى والوجع · ·الوجع · ص ١٢ · أنادي عليها يا .. يتردد الصدى ·.. تنادي على من يا إبراهيم ؟ .. كلنا .. ننتظر الغد الآتي.

(٣) التناص بين بساطة المجاورة وديناميبة المحاورة في " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك "

هذه مجموعة قصصية للكاتبة نجلاء محرم تشتمل على اربع وعشرين قصة قصيرة بدأتها بالقصة التي تحمل عنوان المجموعة · لأنك لم تعرفي زمن افتقادك · وهي جملة من إنجيل · لوقا · ـ الإصحاح التاسع عشر ـ ومكذا تدخلنا الكاتبة من اللحظة الأولى في خطر التناص مع المقدس ، لكنها اكتفت بأبسط مراحل التناص (تناص المجاورة) يسير المقدس بالتوازي مع البشري وعلى المتلقي إدراك العلاقة واستنباط الرمز الذي تهدف إليه (التاريخ يعيد نفسه إن لم يجد من يتأثر ويؤثر فيه) المقدس ·المسيح · عليه السلام ونصه المقدس ، والبشري ·الفلسطيني · ونص الكاتبة ، والعلاقة بينهما · طريق الآلام · الممتد في الزمان ، وفي المكان ، مع احتفاظ المقدس بقداسته والبشري ببشريته في اللفظ وفي المضمون ،هنا تناص لايَصل إلي خطورة التماهي ، كما نرى في بعض النصوص المغامرة (منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب : · النبي ·· لجبران · ·

في هذا الإطار· الرمزي · · الفلسطيني · تدور معظم قصص المجموعة حتى وإن لم تعتمد على · التناص المباشر· منها قصص : تسلل ـ حين كبرنا ـ كنت ميتا ـ العودة – دماء – والقصة الأولى بلا شك أكملها فنيا والسبب هذا التجاور التناصي ، هذا الجدل المتنامي بين نص ونص ، وزمان وزمان ·

ألوان أخرى من التناص :

في · قصة كنت ميتا · ص٥٥ · لم لا يدفنني ؟ هل يتلذذ بمتابعة عجزي ؟ هل يخشى أن أفر من قبري فيستبقيني هنا أمام عينيه ؟ ·· عجزت يا هذا أن تكون غرابا · ـ تناص مع القرآن الكريم ـ وفي · نفس القصة · ص ٥٦

" لما حكت لي جدتي حكاية الوحش المتنكر .. الذي سمح لمن سكن قصره باستغلال جميع الحجرات ما عدا حجرة واحدة .. أعجبتني الحكاية " - تناص مع ألف ليلة - قصة " تسلل " - تناص مع حكاية " مسمار جحا " - قصة " حين كبرنا " - تتناص حديقة "عم ريحان " - من بعيد - مع حديقة قصر " الجبلاوي " عند نجيب محفوظ - قصة " العودة " تتناص مع أغنية " شادي " ل " فيروز ".

ومن التناص أيضا هذا التأثر الكبير بكتاب تراثي إنساني هو "كليلة ودمنة " الذي ترجمه إلي العربية كاتب عربي كبير هو " ابن المقفع " فالمجموعة تمتلئ بقصص الحيوانات من زوايا إنسانية ورمزية – الخنافس – النمل – القطط والفئران – الكلاب – والأسود – والحمير – والطيور – والخرفان الخ .

ولغة الكاتبة بسيطة صحيحة نحويا وأسلوبيا في زمن عز فيه هذا الشرط الأولي للأديب .

تختار الكاتبة عناوينها ببراعة وعناية . في القصة القصيرة جدا " غربة " ص٨٧ " بيع العجل الصغير .. وضعوه في حظيرة نموذجية .. وخوار جيرانه المعجول يملأ الفضاء من حوله .. اشتاق لنهيق الحمار ونقنقة الدجاجات وثغاء الخروف " هنا اكتملت القصة ولاحاجة لقول الكاتبة " ولأنه لم يكن يمتلك مرآة .. ظن نفسه غريبا " كذلك قصة " جدي وأنا " كان يجب أن تنتهي عند " أطبقت عليه فكي ،

قصص : " سعيد " - " حوار " - " رائحة القمر " - " أمل " تتحدث عن موضوع كبير (الفقر) من زوايا إنسانية بسيطة بلا جهامة فلسفية لم أفهم قصة " مفردات مجموعة " وإن كان ما فهمته صحيحا فهذا عش للدبابير كبير لا تنفع فيه سلامة النية .

وبلا جدال نحن أمام موهبة قصصية جادة لها لون وطعم ورائحة .

آفاق التجريب وحدود النمط
قراءة في قصص مبروك أبو العلا و محمد الحديدي

العربي عبد الوهاب

قيل بأن : " الجنون فنون "

ولكن أي جنون هذا الذي تستحيل معه الحياة إلي مغامرة ويتشكل الإبداع على هيئة طائر مخلق لا تطاله يد وإن رأته كل الأعين .

فهل الإبداع هو الإتيان بالشيء على غير هيئة مسبوقة . كما يعرفه اللغويون أم هو الاحتشاد بكل التراث الإنساني .

إن الكائن الضعيف يحتوى بداخل جسده التواريخ وحيوات من سبقوه بتجاربهم ودأبهم وانهياراتهم ؛ إنه الكاتب المولع دوما بالتعبير عن ذاته وتجاربه (عالمه الخاص) كما يراه ؛ يقول الدكتور طه حسين " فالنثر كان أسبق إلي التأثر بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر ، حتى أن الكتاب المحدثين استطاعوا أن يتمايزوا بأساليبهم وشخصياتهم وآرائهم تميزا لم يقع على نحو مشابه في ميدان الشعر " (١)

وبالنظر إلي طرائق الأداء الفني الذي مرقت وتشكلت عبره التجربة الإبداعية عند الأدباء . لابد هنا من وقفة بمعنى أن الإنسان لن يعيد اختراع الراديو الآن . بل يمكن أن يضيف له ، وهذا لاينطبق فقط على العلم وإنما يجوز له أن ينسحب على العلوم الإنسانية .فالمبدع يستمد من تجاربه - حسب صدقه الفني وخبراته وثقافته - ما يؤهله إلي الوصول للأداء الفني القادر على احتواء وتشكيل النص الفني بشكل عام ؛ وفي نفس الآن يكون مختلفا ومتميزا وأصيلا .

والتجريب من أهم عوامل تجدد الفنون ؛ وإذا كانت نظرة علم النفس ترده للذات المركبة في مقابل البسيطة ؛ كما يقول د . شاكر عبد الحميد " والخلاصة أن هذا المنحى - الخاص بالجماليات التجريبية الجديدة - قد قام بالتركيب على ما سمى بخصائص المقارنة الخاصة بأنماط المثير (وهى خصائص شكلية أو بنائية ترتبط بالبساطة في مقابل التركيب ، أو الوضوح في مقابل الغموض) " (٢) ولعل ملمح

التجريب هو الطاغى على قصص فرط العتمة لمبروك أبو العلا (٣) عنه عند محمد الحديدى (٤) فى أنشودة الترحال التى حاولت الخروج عن النمط التقليدى حتى قاربت اقصى حدود الانفلات فى اكثر من قصة.

ولما كانت آ فاق التجريب بلا حدود ، تسنت للأعمال التجريبية أن تضيف أشكالا أدبية ترسخت مع الوقت ، ومن ثم استنبط منها النقاد المدارس الأدبية حتى صارت نمطا بحكم التقادم سلفية ولأن لكل زمان رجاله وكتابه ؛ كان على المبدعين الموهبين - منهم خاصة - اكتشاف آفاق أكثر رحابة لاحتواء رؤاهم والقبض على خصوصياتهم وسط ركام التقليد ودوائر النسخ المريضة.

ومع ذلك فالنمط من الضرورى تواجده وإن لم يضف . ذلك حتى تكتمل أطراف الحلقة الإبداعية ؛ ولولا تباين الأذواق لبارت السلع. إن عتبار اللغة مجرد أداة لها وظيفتها المحددة سلفا ، كما لها - أيضا - نواتجها المعروفة مسبقا ، يحول عملية الكلام وتداوله إلي عمليتى إنتاج واستهلاك ، ليس لدى الفاعلين أدنى دور فى طبيعة الناتج الكلامى ا"(٦)

بدون هؤلاء المبدعون الحداثيون تبور بضاعة الأدب ولا تتمكن من مسايرة السوق العالمية التى تستنبط مستهلكا بعينه وتنتخبه بدقة بعدما تكون قد مهدت لذائقته بمجموعات هائلة من الدعاية ، ومن العاملين فى فنون التسويق (مع احترامي للفارق الجوهرى لماهية البضاعة الأدبية ودورها فى ترقية وتثقيف الإنسان.

ولكن على الأدب أن يستفيد من لغة عصر العولمة حتى لا تدهسه خيولها .

اولا - مبروك أبو العلا فى فرط العتمة

لأن القصة القصيرة لغة الكثافة ، ولأنها تمثل المجموعة الأولى للكاتب - فهو روائى فى المرتبة الأولى - تظل الكتابة الأولى لديه حافلة بأنماط متنوعة من ألوان التجريب ، والاختيار الصعب الذى واجه مبروك أبو العلا هو كونه آثر أن يخلص لعالمه وذاته ولم يرتض بكافة الأنماط الأدبية الراسخة ليستنسخ قصصه على ذات الشاكلة ولو فعل لأصبح

كاتبا عاديا ؛ ولصارت نصوصه مجرد مسخ لتجارب عظمية تخص غيره بالطبع . وبالتالي لن يضيف لفن عبقري ومراوغ كالقصة القصيرة .

تنوعت قصص مبروك أبو العلا واكتظت بألوان التجريب المختلفة حتى صارت فى بعض القصص كـ (حروف القصيدة ، وقع الخطى الخبيئة ، والأقاصيص القصيرة جدا فى نهاية المجموعة) لكثرتها وتشابكها حملا ثقيلا عليها فاتسمت بالغموض والضبابية .

كما تنوعت مستويات السرد فتزاوجت الصورة الشعرية مع البنية السردية على مستوى الجملة فنراه يقول :" أمسك بزناد بطنى المرهقة " صـ٣٦

أو " أزاحه بعصاه فى شارع ضيق متعرج فى متونه أشجار حانية فتنتها البرد والريح العقيم " صـ١٦

والقصة القصيرة قادرة على الإفادة من جميع الفنون الأخرى - ليست الأدبية فحسب - بل من الموسيقى والتصوير والهندسة .... الخ ؛ شريطة أن تنسجم جميعها ، وتلتحم بالجسد المركزى / فن القصة القصيرة . والكاتب تمكن بتميز واضح من المزج بين اللغة الشعرية ولغة القصة ، فقام بتوظيف الصورة الشعرية فى كثير من نصوص المجموعة ومرجعية ذلك هوالتمكن من تصوير ما رمزى وتخييلى ؛ ولتتشكل رؤيته للواقع الفنى داخل حيز النص الذى تتجلى فيه ضعف شخوص القصص ؛ فهم مطاردون دوما ، خائفون يتلصصون النظر على مفرادات واقعهم فى عجالة وسرعان ما يغوصون فى ذواتهم . شخوص ورقية هشة بسبب تهميش الواقع لهم ؛ لذلك فهم مجانين ، خارجين عن إطار المألوف .. نرى فى قصة شظايا شخصا مبعثرا بين سعيه المتعجل - الرمزى طبعا - لإعداد (مشرط ، قطن ، لاصق جروح ، رباط) كى يتخلص من " دمل " كبير ألم ببطنه وبين هوس وجفاف العالم من حوله وتبعثره بسبب الألم يتكثف الحوار ويعكس برودة العلاقات ، وسرعة أيضا فى إيقاع الحياة من حوله : ليس هناك ما يدعو إلي الصبر !! أرجوك :مشرط .. قطن .. لاصق

- ادفع فى الخزينة.

- حاضر عليك اللعنة

- ....

- تفضلى

- خذ

ـ.... .. هات !! ٠ق شظايا

ويقيم الكاتب فى النهاية بتجسيد الجرح وعبر انفتاح الدال واتساع يستحيل إلى جرح رمزى دال على جرح عام تخرج • أم القيح • فى هيئة ممثلة مخادعة • لا بأس أنت فنانة عظيمة ، تستطيعين أن تفقسى قوارض حتى لو جاءك النفاس !! لا تخافى .. أدعوك للعبة جميلة .. أقذفك فى هذا الإناء ..تختلطين مع هذه المخلوقات اللزجة لا تباردى ، أغلق عليك الإناء جيدا ، تتعفنى فى هدوء .. والآن : أفك أعضاء جسدى ، أغازل أسوار النوم ، أداعبه ، وأدنو ؛

وإذا كان الجرح هو المحرك فى شظايا ؛ فالخوف هو العامل المركزى فى دفع الأحداث فى كل قصص فرط العتمة ؛ لأن الآخر يتربص دوما بالذات ـ حسب المفهوم الشعرى ـ ويقهرها ، فنرى الريح والغل الصدئ هم قتلة الشيخ على فى قصة (الموت / الميلاد) كما نراه فى هيئة المسيخ الدجال يمنع الولد عن اللعب فتنهار الأم والذعر لا يتخلى عن الأسرة إلا عندما يعودون إلى القرية وصورة الجد ، فى قصة • المسودة قبل الأخيرة •

ذلك الآخر موجود بشدة وفاعل بجبروته وترسخه فى ثنايا الواقع الموضوعى خارج النص ومن ثم فتجلياته البشعة فى كل القصص هى مبررة تماما

إذن يمكن القول بأن مجموعة فرط العتمة بتجاور نصوصها التى تحمل هما واحدا ، تتقنع بأقنعة عدة جاءت الشخوص فى القصص لمجابهته تارة بالجنون ـ الرمزى الدال ـ بمعنى عدم الاستكانة للمواضعات القاهرة خارج النص وداخله .

فى قصة «غليان» نرى بطل القصة وقد استحال إلى دال أعم أشمل عن الشخوص الموسومة بالجنون / كانعكاس للواقع المجنون باشكالياته وجبروته الخانق التى تسعى إلى تهميش هؤلاء الشخوص ووسمهم بميسم الجنون / العادل تماما لصفة الخروج عن النسق او النمط المعاش

نراه يفتتح النص ب :

شهق وزفر •• •• •• ؛

فك خرقة قديمة من قماش سميك ـ كانت مربوطة حول رقبته ـ وفى تطلع وخوف •• ؛

الجنون هو ما دفع الرجل فى القصة لصعود القطار ومن ثم سقوطه

المدوى ، وقد تبعثر مع الريح الهادر ؛ أم البحث عن الجمال كما جاء فى النص " اقترب من السطح ولم تخنه بصيرته ، فقال :

وكان بهى السمت .

-" ماذا يبغضهم فى الجمال " صـ٤٨

ما بين الشهيق والزفير فى المفتتح ، تحدث أشياء كثيرة أوجزها الكاتب عندما عطف الفعل الماضى زفر على شهق .

الخوف إذن هو الفاعل والمسئول عن موت ذلك الكائن الضعيف " اهتز الرجل على المربع قبل الأخير إثر سماعه صوت خشن !! .. انشرخ عصبه لمجرد أن رأى الشرطى من تحت يزعق " صار الخوف مبررا والرمز واضحا بيد ان القصة تسعى بلغة مُكتنزة لطرح عدة رؤى متاخمة لفعل السوط الحادث فى النهاية منها لماذا سلك الرجل فعل الصعود ذاته هل بحثا عن الجمال كما يقرر النص أم رغبة فى الخلاص من خوفه المرضى الذى أسس له الكاتب منذ البداية " وفى تطلع وخوف ... ؛ ألقى نظراته الدائرية على واجهة المحطة " ق غليان

تك الشخصية المركبة والموحية إلي حد بعيد تحمل جينات الخوف والقلق من العالم والتوق إلي الخلاص بالارتقاء إلي حياة أكثر جمالا ، وأمنا .

ويتم ذلك أيضا برأب الشروخ فى الحوائط التى يسعى لها الشيخ على فى قصة ؛ الموت / الميلاد ؛ ثمة أمل مرهون بما يفعله الشيخ ويستكمله الأولاد هو سد الثقوب / الشروخ فى الحوائط

أية ثقوب تلك التى ذهب ضحيتها الشيخ ؟؟!!!

إن النص يحمل فى متنه السردى إيحاءاته ورموزه التى بدورها تعمل على إنتاج معنيين . أم دالتين ؛ طالما نهضت القصص على الإفادة من الموروث الشعرى فى تفعيل الرموز ورؤية العالم عبر بوابة الرؤى الرمزية للعالم ؛ إنها شروخ ألمت بالواقع الموضوعى خارج النصوص والشخوص يسعون جادين لفك مغاليق دواله ؛ يقول الكاتب :

" شاب اشتعل الرأس منه شيبا " يجوب الشوارع ، الحوارى فى صلابة فنان " ويقول : " يتسابقون معه فى التكوير ، سد منافذ الثقوب / الشروخ فى الحائط المنخوب "

ويقول فى المقطع (د) " ولما غضبت الريح شالت عوده اليابس ، كانت صرخته تتردد فى الأفاق رغبة منها فى انفكاك الجسد من الغل الصدئ "

ص١١ وأخيرا تتوجه سهام الإدانة لتقاعس الشرطى عن حماية ذلك الكائن الضعيف " الشيخ على" يقول : " ولما أتى الليل كان ظل الشيخ مائلا تحت عينى الشرطى "

هذه الجمل المنتقاة تطرح بعدا يشى بالتواطؤ ، ويعمل على شد عروق الدلالة والنص إلي آفاق الفعل القصصى هذا الخطاب يقف مقابل خطاب آخر هو ظنون الناس - حسب وعيهم الشعبى - فى بركة الشيخ وصراعهم من أجل نيل شرف ضم جثمانه فى مقابرهم وعند اكتشافهم لاختفاء الجثمان يترسخ بقلوبهم اليقين فى بركة الشيخ وطيرانه.

ونلاحظ أيضا بأن الأولاد كانوا يعودون من عند الشيخ قبل " كبسة الليل" - حسب تعبير القصة - إلي أمهاتهم . وتكرار التلميح بالأمهات أكثر من مرة فى القصة بما يوحى بالمجتمع الأمومى ، كما يوحى باستمرار الحكاية وتناقلها ويدل على الأمل المتمثل فى فعل المقاومة ولو بالرفض والجنون لدى الأشخاص وأخيرا بالملاذ والدفء المنتظرين ليقفا فى مواجهة البرودة والغل فى القصة ؛ فرحيل الشيخ على هذا الشكل الفنى المحبوك ينعش الذاكرة الجمعية التى تعمل على توليد واستمرار البعد الشعبى فى النص بخرافاته واستكانته وطموحه فى الفعل متمثلا فى الأولاد واستكمالهم ما بدأه الشيخ ؛ الذى منحه الكاتب سمات البطولة بـ " اشتعل الرأس منه شيبا " وبـ الفنان المولع بالجمال حين نراه يلم قشور الفاكهة ؛ و القصة يغلب عليها طابع الجملة السردية.

وقد تنوعت أشكال التجريب فى قصص فرط العتمة مما أتاح للتجربة أن تنفتح أبعادها الدلالية على أشكال من التأويل متميزة وثرية ، يلعب التلميح الفنى غير المستغرق فى الغموض دورا كبيرا فى إنتاج الدلالة الكلية للقصص ويتخفى الدال بين الطيات المتعددة لعباءة الرمز وعلى الرغم من أن الكتابة لدى مبروك خاصة فى تلك المجموعة تنهض على المعطى الشعرى فى بناء الجملة ودلالة المفردة والتكثيف اللغوى فانه قد تمكن من التمييز بين تداخل الأنواع فى القصية الحداثية وأن يوظف كل معظم المعطيات التجريبية التى اعتمد عليها فى تشكيل تجربته القصصية ، ليشكل نصا قصصيا فى المقام الأول له رائحة ومذاق متميزين . ولأن القصة فن الإيجاز والتلميح تمكنت نصوص فرط العتمة من احتواء العالم بكثافته وتحولاته دونما إخلال

بتركيبيته وبالاتكاء على تقنيات تجريبية يمكن بلورتها فى :
(......) وضع النقاط فى بداية القصة بما يوحى بأن النص ما هو إلا امتداد لمسيرة سابقة. أو استكمال لبناء متداع.
التقطيع أو توزيع كثير من القصص على مقاطع
التكثيف بتوظيف لغة الشـــعر فى إنتاج الدلالة الفنية للقصص.
الصورة القصصية الحافلة بالمجاز ؛ وتتزواج كثيرا مع الصورة الشعرية.
الصورة القصصية المستوحاة من اللاوعى لكى تعكس كابوسية الواقع خارج حدودها واحتمالاتها وتنساب تلك الصور معبرة عن الوعى المتمزق للشخوص الورقية أو الأدوات الدلالية لتعكس رؤى الكاتب وتجمل مستويات الوعى إلى آفاق أرحب من التجارب فى سرد متقطع لاهث يتجمع فى المخيلة ويتهيأ من ثم العالم الفنى وتكتمل الدوائر المبعثرة ؛ عبر تضاعيف السرد المتراوح بين القصصى والشعرى فى نسيج ملتحم ومتناغم ودال.
يقول : " ارتفع الصراخ .. ارتجت الغرفة .. تمايلت على نوبات زلزال كاسح .. سقطت كل الصور .. تكسرت الموائد .. الكراسى ثارت الرمال والأتربة .. سحبت لسانها من حلقه ، انسلت تقول :
ـ " لا مفر من الهروب من تحت هذا السقف !! " هرولت هرول .. لم يجدا الباب. " صـــ٢٢ ق الدم والبطين
سلطان الرموز الموزعة بحرفية بين ثنايا السرد.
سلطان اللغة كتراكيب (أحيانا يكون بها زوائد تضعف الدلالة لأن البناء السردى فى قصص مبروك قائم على امتصاص رحيق الجملة واستنباط الشاعرى منها وفتح الدال كى يحتوى العديد من المدلولات وتلك خاصية مستوحاة من الشعر وتم توظيفها بشكل جيد.
العناوين .. عناوين القصص جاءت معرفة ب (أل) في عشرة قصص لانتاج بعدين هامين :
أولا : لتوكيد الإشارة الدلالية داخل المتن السردي.
ثانيا : لتقدم مفارقة مع العناوين الأخرى غير المعرفة فتتأرجح بذلك الرؤى بين البوح والتمنع.

لكل كتابة شفرة ولكل كاتب لغة .
و للواقع سطوة على كل مبدع ، فالإنسان بشكل عام ليس نتاج اللاشئ ، بل هو نتاج منظومة كبيرة يلعب الواقع بمعطياته فيها دور البطولة ؛ ولكن كيف يتشكل الواقع ، ذلك هو السؤال النقدى ؛ وماهى أشكال الأداء الفنى الذى اعتمدها الكاتب والطرائق السردية التى غلبت على نصوصه الإبداعية ليتشكل فى النهاية أمام المتلقى وينهض ككيان منسجم ومتناغم يتسم بالخصوصية

ومحمد الحديدى على الرغم من اعتماده على تقليدية النمط فى طرح جملة قصصية منبسطة ، وسرد يستمد بشكل مباشر منطقه من ملابسات الواقع وذلك حسب تصنيف د . صلاح الدين محمد الذى أرجع تلك الكتابة للنمط الواقعى ؛ هذا فى مقدمته الضافية التى استهل بها المجموعة وربما لن نختلف كثيرا على أن تلك الكتابة اعتمدت آليات التشكيل والأداء الفنى فى الكتابات الواقعية وذلك بإحياء روح الحكاية مع مزجها بمواضعات الواقع من أحداث عامة وانتقادات لسلوكيات اجتماعية صادمة مباشرة ، ثمة إنسان يمنطق هواجسه بل ويدفع بها إلي محيط الفعل القصصى فى إطار من واقعية النمط المتعارف عليه .

نراه فى قصة أنشودة الترحال التى حملت عنوان المجموعة يبحث عن المثال فى ملامح شخص يحمل ملامح جنة الخلد فى جوفه ٠ ولأن تلك الرحلة خيالية افتتحها بمصباح علاء الدين كناية على خلو ذلك الزمان منه وكأنه استحال إلي إنسان أسطورى . ولأن تلك الرحلة هى افتراضية تتولد لحظة التنوير كما اصطلح على تسميتها فى الكتابات التقليدية - خلال دخوله فى الثبات العميق حيث يستمع إلي بشارة الخلاص التى تأتيه عبر الموج ، أى من عمق التحولات : بأن خلاصه وبحثه عن الإنسان المثال يتمثل فى الأنثى / الحلم / الوطن . كل هذه المترادفات المتوازية أو المعادلات الموضوعية يلمح لها الكاتب بشكل متميز وعندما يتوحد بها فى نهاية القصة يمتلك عرش المملكة يقول : أتربع على كرسى العرش وفى يدي شهادة ميلادى .

إذن وسيلة الطرح داخل الإطار الواقعى ليست أكثر من حيلة فنية لتجسيد ما هو مثالي فى إطار من الواقعية.

على هذا المنوال تجئ الأقاصيص القصيرة.

ولكن يتبقى السؤال قائما عن مبررات إسناد الفعل داخل أكثر من قصة لأشخاص لا يستمدون رؤاهم من ذاتهم بقدر ما يلعب الحلم أو الدخول فى حالة من الثبات العميق الذى يستتبعه ميلاد الرؤيا/ الحكمة / اكتشاف لحظة التنوير.

تتوالد الرؤية إذن عبرا لنوم أو الحلم أو البحث العبثى أو المصادفة ولا تتحقق بفعل تنامى الموقف أو دراما النص - ولأنه لا يقدم كتابة واقعية بالمفهوم السلفى - بل ظاهرها التشكيلى فقط هو الواقعية وباطنها هو رؤية الانعكاسات المباشرة للواقع على مرآة الذات - جاءت التفاصيل مكثفة متواترة تحمل زخم الواقع المزاحم للنص " أعاود ترحالي . أنظر فى ساعتى ،العقارب تكاد تتوقف . انظر خلفى . تسير بجانبه . يحادثها عن آلامه وأماله . تضحك . من بعيد يتراءى أمام ناظريها فارس آخر . تقترب منه . يخرج من جيبه ما يرضيها فتلهث خلفه " صـ٤٢ ق انشودة الترحال ..

نلحظ الحركة الميكانيكية للواقع فى تلاحق كأنه البرق

- البطل يعاود الترحال .
- الزمن فى حالة توقف برغم لهاث السائرين .
- الأنثى تسير مع فتاها .
- فارس آخر يتراءى لها
- تلهث خلفه

الجمل التلغرافية موظفة بعناية .. والطموحات والرغبات متشابكة ومتعارضة ولغة المصالح هى الأغلب ، الولد يتحدث عن آلامه قبل أحلامه ومن ثم تفضل عليه الآخر - فارس هذا الزمان - لتوافر الإمكانيات وتطابق الأطماع وسيادة لغة البيع والخديعة كل هذه التفاصيل الصغيرة تكثف معطيات الواقع وكأنها غير متعمدة ، لأن بنية القصة ترمى إلي البحث عن المثل العليا التائهة وسط زحام المارة وأرجل المتعجلين من هنا تصبح النهاية مبررة عندما يلمح بأن ضالته هى أنثاه ، لا تلك المخادعة سابقة الذكر فى المقطع السالف فالسعى والترحال فى النصوص ليس لمعالجة نماذج من تفاصيل الواقع بقدرما هى الرغبة فى الوصول إلي واقع أكثر رحابة . يحفل بالمعانى الخالدة " يحمل فى جوفه جنة خلد "

ولأن الغفوة هى المحرك الفعال أيضا فى قصة الرجل والمدينة " وضعت بندقيتى بجانبى ، حينما استشعرت بشئ من الراحة .. رحت فى ثبات عميق .. هاهم الغرباء بزيهم العسكرى المريض " صـ ٢١ فالإنسان هنا غير مسمى والأعداء هم الغرباء بزيهم العسكرى البغيض ثمة توصيفات جاهزة تعمل كتقنية دالة فى القصص مرجعيتها ازدحام العالم بالوقائع الجسام والتفاصيل الهامة . البطل يواجه الغرباء فى مدينته حينا على هيئة هيرقلية فيقتل ثمانية من المطاردين العشرة له ثم نراه يفر مذعورا من الاثنين المتبقيين ويغفو فتتجلى كابوسية التفاصيل أكثر حدة وصرامة من دموية الوقائع . هذا التشابك لا يحيل إلى واقع بعينه أو مكان يمكن تحديده واتخاذه كرمز دال ؛ بقدر ما هو تعدد لأمكنة عدة فى جسد الوطن الأكبر وتشظى للأشقاء وإهدار للدم العربى هنا وهناك .

أما فى قصة قرية ميت مغلوب فهى القصة التى أخذت من سمات القصة التقليدية كل أنماطها وسلبياتها .

أفادت القصة من الحكاية ، فرسمت ملامح الأشخاص فى إطار مصالحهم ومهدت بالتعريف للأسماء فالقرية مسماة والشخوص تتحرك نحو إنتاج الحكاية ؛ والحكاية هى الشبراوى وسيدة البيضا " والصراع التقليدى بين طامعين مخادعين ؛ قامت فيه سيدة البيضا / صاحبة التجارة الكاسدة بالتحايل على الشبراوى والزواج منه ؛ ولما نفدت من بين يديها كل الحيل فى إيقاف نجاح الشبراوى فى تجارته المتمثلة فى دكان البقالة الذى كان يبيع فيه " على النوتة " لأهله الريفيين ؛ سوى الزواج منه ولأن الكاتب قد مهد جيدا للخديعة القادمة ويسرد يلتحف بالحكاية ويبتعد عن الرؤية من الداخل غلب على القصة الطابع الاخبارى وتعرى النص من الغلالة الشفيفة التى تستره ، حين ذهب لرصد مكيدة سيدة البيضا التى أعدتها للشبراوى واستولت على "تحويشة عمره " وفرت هاربة . كان الشبراوى كشخصية مسرود عنها مهيأ تماما . كما كان القارئ قادرا على استحضار المثل الشعبى (تجى تصيده يصيدك) الكتابة على هذا المنوال يلحق بها سلبيات عدة أثناء السرد لأنها اتكأت على العادى وصاغته كمبرر للواقع وهو تعليل التسمية للقرية بميت مغلوب .. الكتابة اذن ليست رد فعل مباشر لما يحدث فى

الواقع وليست تكأة للتعليلات بقدر ما هى احتواء وصهر وإعادة طرح بشكل جمالي.

أما الأقاصيص القصيرة فقد أخذت من سمات الحكاية بعض ملامحها ؛ فالخطاب القصصى منذ البداية يتضح أنه موجه للقارئ ربما لأخذ الحيطة بيد ان البعد الدلالي أكثر رحابة والمعادل الموضوعى كما نادى به ت . س . اليوت هو أن تلك الحكاية على قدر واقعيتها هى فى ذاتها تيمة رمزية لواقع آخر يقلق الكاتب ويدفعه للعزف مرارا على نفس الأوتار ؛ خاصة عندما يغلب عليه الحس الاصلاحى أكثر من الحس الفنى فنراه يتخلى عن أدواته التى اعتمد عليها فى تشكيل قصص جيدة كأنشودة الترحال والرجل والمدينة ليتساهل فى طرح عالمه يقول فى الولد مليم فغاب عنا مليم .. بالأمس القريب . دخلت حارتنا سيارة فاخرة . سمراء اللون . نزل منها رجل فارع الطول . اسمر اللون . يرتدى بدلة أنيقة . ويتبعه ثلاثة رجال آخرين . أخذنا نتفحص الرجل . فتراءت أمامنا صورة الماضى .. انه مليم .. جرينا نحوه لنحتضنه . منعنا الرجال المرافقين له .. نظر إلينا باشمئزاز .. ركب سيارته مبتسما .. وتركنا نتخبط فى بحور دهشتنا " ق الولد مليم .

الأقصوصة قائمة على المفارقة منذ العنوان وحتى منع الحراس لهم باحتضانه ؛ أما النهايات عند الكاتب فإنها تحتاج إلي وقفة هى مبررة أحيانا على أساس تقليدية التناول ، لكنها تسقط فى هوة ومثالب النمط يختتم قصة قرية ميت مغلوب بتصريح مباشر يطيح بها تماما عندما يقول : ولهذا سميت قريتنا الحبيبة " ميت المغلوب " ويقل هنا وتركنا نتخبط فى بحور دهشتنا ـ انها دهشة الكاتب وحده ـ فالقارئ يتمكن من فض الغلالة الواهنة للرمز بسبب تقليدية الطرح واستنامته للمفارقة.

محمد الحديدى لا شك انه تمكن من طرح عالمه عبر تقنيات متعددة ومستويات سردية متنوعة لعبت فيها ذات الكاتب دور البطولة حين أعادت تشكيل ملامح الواقع من خلال مرآة تصوراتها ؛ ولعبت المفارقة فى الأقاصيص لعبتها ؛ واتضحت أكثر فى قصة " قرية ميت مغلوب ".

نخلص مما سبق أن مجموعتى فرط العتمة وأنشودة الترحال على الرغم من تباين طرق التناول وزوايا الرؤية فيهما إلا أن الرغبة العارمة فى

الإضافة للمشروع القصصى وإذا كان مبروك أبو العلا احتفى بالمفردة الموحية و بالجملة المكتنزة على مستوى السرد فبدت متوهجة حين قاربت الكشف عن الخفى والغامض ؛ و" يمكن تحديد السرد المكتنز على مستوى الدلالة اللغوية باعتباره السرد المختبئ أو المدفون تحت السطح بصورة مكثفة للنص الذى يحتويه" (٦)

فقد تمكن أيضا محمد الحديدى من استقبال الانعكاسات الواقعية على مرآة ذاته وإعادة إنتاجها نصا طويلا وممتدا يعج بالحياة الدافئة والخوف من كائن ما يتربص بكل ماهو مثالي وفعل الكتابة هنا يشكل وقفا للتزيف وفضحا لملامح الآخر / الضد ؛ وذلك لرفض ملامح التساقط بعد تواتر الصور الرمادية وازدحامها وتشابكها وتداخل تفاصيلها.

ثمة كتابة فى المجموعتين لها طعم ومذاق متميز.

هوامش ..

١ ـ القصة والمجتمع ـ يوسف الشارونى ـ سلسلة كتابك (٧٤) ـ دار المعارف ١٩٧٧ م

٢ ـ التفضيل الجمالي ـ د . شاكر عبد الحميد ـ عالم المعرفة (٢٦٧) ـ الكويت ٢٠٠١ م

٣ ـ فرط العتمة ـ قصص ـ مبروك أبو العلا ـ مطبوعات ثقافة الشرقية ٢٠٠٠ م

٤ـ أنشودة الترحال ـ قصص ـ محمد الحديدى ـ أصوات معاصرة ٢٠٠٥ م

٥ـ فقه الاختلاف ـ د . محمد فكرى الجزار ـ ك نقدية (٨٧) هيئة قصور الثقافة ـ ابريل ١٩٩٩ م

٦ ـ السرد المكتنز ـ د . أيمن بكر ـ ك نقدية (١٢٥) ـ هيئة قصور الثقافة أغسطس ٢٠٠٢ م

قراءة في مجموعة

«نقش في عيون موسى»

د. حسين علي محمد

أصدر القاص أحمد محمد عبده مجموعته الأولى «الجدار السابع» عام ١٩٩٤م، وهذه هي المجموعة القصصية الثانية له، وقد صدرت في مايو ٢٠٠٢م عن سلسلة «أصوات معاصرة» (العدد ٩٣)، وفي قصصها يقارب الواقع مقاربة حميمة من خلال العوالم التي يقدمها في فنه القصصي.

وتتألف هذه المجموعة من تسع وعشرين قصة قصيرة، بعضها ينتمي إلى مصطلح القصة القصيرة جداً.

وتدور قصص أحمد محمد عبده حول الهموم السياسية والاجتماعية التي يعاني منها الإنسان المصري بوجه خاص والإنسان العربي بوجه عام، وقد اتسعت دائرة هموم هذه القصص من الهم الذاتي الخاص إلى الهم العربي (السياسي العام).

١-قصص الانتفاضة:

يضم المحور الموضوعي الأول الذي يمكن أن نسميه «قصص الانتفاضة» تسع قصص، تدور في عالم «انتفاضة الأقصى» التي انطلقت في سبتمبر ٢٠٠٠م، وتنتمي هذه القصص التسع إلى عالم المقاومة، مع شاعرية لا تخفى.

ويصور القاص في هذه القصص خيار الجهاد والمقاومة في عالمنا العربي والإسلامي من خلال المفارقة التصويرية؛ ففي القصة الأولى «أنا أمة وحدي»، يقارب الواقع من خلال لغة مكثفة تصور الواقع من خلال مشاهد متضادة تكشف عن البطولة المفتقدة في واقع يلهث وراء صور خادعة، تكشف عن استغراقنا في اللحظة التي نعيشها، دون أن نرى ما خلف الواقع من تهديد لمصيرنا:

«لا تقوموا من أمام التلفاز.

فيعد فيلم «صلاح الدين» سوف تشاهدون فتيات يتقصعن لإبراز نكهة الكوكاكولا!

وبعد إعلان الكولا، إعادة لماتش (انتصر) فيه فريق عربي على إسرائيل!!

(ماتش ودي)

بعدها احتفالية تقام لهذا الحدث غير المسبوق».

تحاول القصة أن تبرز المفارقة بين الواقع المتخثر الذي يرسف في قيود الهزيمة النفسية والواقعية والبطولة التي نحتاجها في عالمنا العربي لمقاومة الهيمنة الإسرائيلية، ولكن وجود هذه البطولة أو تحققها ـ كما يرى القاص ـ بعيد .. بعيد!؛ فنحن نكتفي بمشاهدتها في فيلم عن البطل المجاهد صلاح الدين، دون أن نمارسها عمليا، ويتكلم عن مباراة «ودية» ـ أي ود مع الغاصب المعتدي؟؟!ـ مع إسرائيل، ننتصر فيها (ولعل فريقها هو الذي تركنا ننتصر في اللعب! لنفرغ في ذلك النصر شحنتنا الانفعالية!!).

ثم هاهي فتياتنا تظهرن في صورة مقززة لا تعبر عن أمتنا العربية المسلمة، يستنزفهن إعلان عن سلعة لأمريكا، التي تناصر العدو الإسرائيلي من دعمها لاقتصاده، إلى تزويده بالعدد الحربية التي يُجابهنا بها، إلى حمايته وهو يعتدي علينا صباح مساء بـ «الفيتو» في مجلس الأمن!!

وفي قصة «تعبئة»، وهي قصة تكشف عن شخصية المسلم المجاهد ـ دون طنطنة أو ادعاء ـ هذا الذي يجعل من نفسه قنبلة بشرية، تمزق العدو، يقول في نهايتها:

«نظرت إلى الأفق هنا وهناك
رأيت البرهان!!
توكلت على الله
نطقت بالشهادتين.
تمنيت لو ضربت عصفورين بحجر واحد
أنفجر، فيموتون
وأحيا؛ لأشاهدهم
ثم أنفجر ليموتوا، وأحيا ... ثم .. »

إن البطل يتمنى لو يمتلك أكثر من حياة، لينفجر شهيدا أكثر من مرة، وليقتل كما من أعداء الله وأعداء رسوله، الذين اغتصبوا فلسطين. وتمني العودة إلي الحياة مقترن بالعودة إلي الشهادة من جديد، وإثخان العدو بالموت، عساه يكتب النصر لأمته، فهو منتم لهؤلاء الشهداء الذين يقول عنهم في قصة «قناعة»:

«لم تضق الدنيا في وجهي. السماوات يتسع لها أفقي!!
وسدرة المنتهى تحوم حول أسوارها روحي» .

إن البطل هنا حالم بالفردوس الأعلى، وطريقه الشهادة.

وفي قصة «توحد» نرى الفدائي المحب للحياة، يستشهد ـ في سبيل الله ـ دفاعا عن وطنه الذي أحبه، وأحب طبيعته، وأشجاره، وناسه:

«كنت أحب الحياة في صفحة النهر
في عيون أمي، ابنتي، أختي
في أغصان شجر الزيتون، قبل أن يصبح مبيتا للغربان
لكنني أحببت الموت
حين رأيته في عيون أمي، ابنتي، أختي
عشقته .. أدمنته
فليكن أنا الموت
تحزمت، توكلت، احتسبت نفسي عند الله
فقد كنت أحب الحياة عند صفحة النهر
لكنني أحببت الموت حين رأيته
في عيون أمي، ابنتي، أخوتي» .

إن البطل هنا يعشق الحياة، ولكنه مضطر للحرب حتى لا يرى الموت ماثلا دائما في عيون من تجب عليه حمايتهن، والذود عنهن: أمه، وابنته، وأخته.

وفي هذه القصة «المنولوج» نرى طرفين غائبين حاضرين: طرف الأحبة اللاتي يجب الدفاع عنهن لقرابتهن ضعفهن وقلة حيلتهن، وطرف العدو الذي يأبى إلا أن يفسد علينا الحياة، ويجعل الموت (والغياب بالتالي) مرادفا لحضوره وهيمنته، ومن ثم فالطرفان فاعلان ومهيمنان على النص رغم غياب صوتهما الظاهري.

وهذان الطرفان يمثلان الحياة الهانئة المستقرة (الأم والابنة والأخت)، في مقابل الموت (الغربان التي جعلت من أغصان شجر الزيتون مبيتا)،

ولاحظ الكلمة لم يقل بيتا، فأبداً لم تكن ـ ولن تكون أرضنا سكنا (بمعنى الدعة والهدوء والاستقرار) لهم!!

وهكذا تكون ثنائية الحياة والموت مسيطرة على القسم الأول من قصص المجموعة التي يتقاطع فيها الوصف مع الشخصية، ونلاحظ هنا أن الوصف ذو صبغة حكائية أو حوارية، فهو يفترض الآخر الذي هو أنا وأنت، وكأنه يحثنا على أن نأخذ خطوة في طريق حماية الحياة من أعداء الحياة.

والقصص لغتها مقطرة، تفيض بالشعرية التي تنساب بحضور الشخصية الرمزية التخيلية، التي تمتاح من تراثنا الإسلامي عطاءها وقدرتها على البذل، والتخلي عن تمكن الحياة منها، وتفسح طريقا للجهاد في سبيل الله والشهادة.

٢ ـ قصص الحرب:

وفي الدائرة الثانية دائرة قصص الحرب ـ نرى ست قصص تصور هذا العالم الذي أصبح أليفا لنا، منذ زرع الاستعمار إسرائيل جرحا لنا في هذه المنطقة من العالم.

وسنتوقف عند بعض قصص المجموعة التي تتناول الحرب، فصاحب المجموعة أحد أبناء القوات المسلحة، أمضى فيها قرابة ثلاثين عاما، وهو من الأدباء المنتمين إلى خيارات هذه الأمة ـ في جهاد العدو ومقاومته ـ التي "كانت" (خير أمة أخرجت للناس).

في قصة «وليمة» يصور لنا مأساة حرب ١٩٦٧م التي تحوي مفارقة ضخمة بين تصور الجنود الذين يظنون أنهم «المكلفون بإلقاء إسرائيل في البحر» وبين أيديهم المكبلة وأرجلهم المقيدة ... حتى يفاجئهم العدو، فيفك القيود من أرجلهم، ويترك أياديهم مقيدة، ثم يقودهم ـ أو يأخذهم أسرى ـ في عرباته المظلمة!

وفي قصة «الأشباح» يصور بطولة فرقة مصرية من الجيش، كان عليها تدمير صناديق الذخيرة التي تركها جيشنا في يونيو قبل أن ينسحب منها، ويتركها لإسرائيل.

وفي قصة «نقش في عيون موسى» يرينا استحالة زرع نبات السلام بين مصر وإسرائيل، فكما يقول الروائي محمد جبريل «لا خيار، إما أن نكون أو يكونون»، فوجود أحدنا نفي للآخر ونحن الذين سنبقى في هذه الأرض.

وفي لقطة جميلة مؤثرة يرينا أطماع بني صهيون على لسان كهل إسرائيلي:

تحركوا .. ابتعدوا عنا قليلا .. أخذوا لهم ركنا

قال رجل منهم، يبدو أنه أكبرهم سنا:

- عيون موسى .. إياكم أن يمر عليكم الاسم كأنه عنوان في جورنال!!

كانت أقوى تحصينات جيش الدفاع، اغتصبوها منا في يوم «كيبور» الأغبر.

وكأن الرجل قد استدرك خطا صدر منه. سكت لحظات ثم راح يتمتم.

ثم واصل حديثه، قال لطفل كان يمسك بيد امرأة:

- نهر النيل .. هل تعرفه؟ .. أهو قريب من هنا؟

قال الطفل:

- وأين الفرات يا أبي؟ .

إن الإسرائيلي الكهل يرى أن المصريين اغتصبوا «عيون موسى»، والطفل يشير إلى ملك إسرائيل الذي يمتد من النيل إلى الفرات، فهل نتنبه لمغزى سلامهم؟

هكذا صور القاص السلام المستحيل بيننا وبينهم.

٣ - قصص المهمّشين:

تضم قصص ما يمكن أن نسميه «قصص مقاربة واقع المهمشين» ثلاث عشرة قصة، تتحدث عن سجين يلتقي أمه في زيارة شهرية (قصة «غرفة الزيارة»)، أو فقير يتوسل للباشا أن يساعده كي يدخل ابنه كلية عسكرية (قصة «البالون»)، أو مظلوم يريد منه ظالمه أن ينطق بكلمة «أنا امرأة» (قصة «قهر») ... إلخ.

وقصص المهمشين - كقصص المقاومة وقصص الحرب - تحتفي بالمقاومة والثبات - رغم التعذيب - حتى لا يشعر الجلاد بانتصاره.

يقول في قصة «احتمال»:

«الكرابيج تشرخ جلدي .. والكلمات تخرم جسدي .. تنفذ إلى جوفي.

أشعر بحجارة من سجيل تكوي كبدي.

كاد اللحم يموت .. فلا يشعر بالكي.

أما هو فكان كلما أطلق كلمة أصابه سعال حاد، وكلما تمطع في الهواء، وهوى بكرباجه على ظهري يقول آاااه.

أما أنا فلم أكن أزيد على صوت يخرج من بين شفاه مضمومة قائلا:

ـ همممم» .

إن المظلوم الذي يذوق عذابا لا يمكن لبشر أن يطيقه، وكأنه حجارة من سجيل، لا يجب أن يشعر الظالم أنه انتصر عليه أو قهر روحه، لدرجة أن الظالم في القصة يغيب سعيه، ويقول في هزيمة ظاهرة:

«سأعاود الكرة مع الكرابيج غدا بعد أن أستريح .. سأعرف كيف أنتزع الاعتراف منك انتزاعا» .

وتوحي الجمل السابقة بهزيمة المتسلط، وعدم استطاعته ـ مع تسلحه بالقوة الغاشمة ـ على انتزاع اعتراف غير حقيقي بجريمة ملفقة!

التجربة وتوظيف مفردات الواقع:

قصص أحمد محمد عبده قصص ذات خصوصية، فهو ـ رغم أنه لم يصدر غير مجموعتين قصصيتين قادر على صوغ قصص فنية قادرة على حمل ملامحه الفنية، وأول ملامحه الفنية هو صدقه الفني؛ لأنه يكتب عن تجربة وإذا كان قد قيل عن التجربة الشعرية إنها «هي الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلي موضوع ما من الموضوعات، أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من مرائي الوجود، وتؤثر فيه تأثيرا قويا، تدفعه في وعي أو غير وعي إلي الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل» ، ولا بد للشاعر ـ الذي ينطلق من تجربة شعرية حقيقية وليست مفتعلة ـ من "معايشة كاملة لإحساس معين من بدء ملاحظته، إلي تخلقه فنيا، إلي تشكله النهائي عالما له وهجه واقتداره على الحلول فنيا بشكل معين يدفعنا دفعا إلي خلقه في إطار فني" .

ومن التعريفات السابقة يتضح لنا أن التجربة الشعرية لا بد لها من مؤثر يؤثر تأثيرا عميقا في نفس الشاعر فيدفعه إلي التعبير عنه وتصويره في صورة شعرية تطمح أن تؤثر في القارئ، وتنقل له مشاعر الشاعر وأحاسيسه. وإذا كان الشاعر صادقا في تمثل التجربة والاستجابة الحقيقية لها دون تضخيم أو تهويل استطاع إقناعنا بنصه المنجز.

ولا يشترط في التجربة جلال الموضوع أو سمو الغرض، فقد تتجه التجربة نحو "الموضوع العادي ـ أو حتى الرديء ـ ولا تزال تنفذ في أقطاره من عمق إلي عمق حتى يصبح عالما غنيا، جليل الجمال، أو جميل الجلال" .

والتجربة في القصة لا تختلف ـ باعتبارها عملا إبداعيا ـ عن التجربة في الشعر، وتكشف نصوص المجموعة عن صدق فني صنعه قاص يضع قلبه وعينه على نبض الإنسان المصري المهمش، مما يكشف عن معايشة القاص الطويلة لإنسان هذا الوطن، وهذا جعل من كتابة القصة عند أحمد محمد عبده نوعا من التقطير لعذابات هذا الإنسان وهمومه.

يقول في قصة «الجندي المجهول ١»:

«قالوا إنني مجهول.

...

ولو أنهم أعادوا تركيب البصمة، سيجدونها من شراقي أرض القمح.

...

ولو أنهم أعادوا تركيب البشرة .. سيجدونها من طمي النيل، أما الملامح والتقاطيع فهي تشكيلة من كيزان الذرة، على حبات باذنجان، على بلحات نقرتها العصافير في سباطة معلقة في نخلة حياني!» .

فهذا التعبير لا يُساق إلا من تجربة فنية صادقة لقاص ممتزج بذرات تراب هذا الوطن.

وتتضح قدرته على توظيف مفردات الواقع في ثلاثة أطر:

الإطار الأول: توظيف بعض الأغاني المشهورة، ففي قصة «شربات الفرح» يوظف عدداً من الأغاني منها «سينا يا سينا باسم الله باسم الله» ، و«سمينا وعدينا وشقينا طريق النصر» و«لفي البلاد يا صبية .. بلد بلد».

وتوظيف الأغاني في نصوص قصصية يجعل الأسلوب يتراوح بين النثر بدرجاته والغنائية الشفيفة، ويلقي عبئا فنيا على القاص، إذ يتطلب منه أن يكون كالنساج الماهر حتى لا تبدو الأغنية رقعة في الثوب القصصي، كما أنها تلقي على القصة طابع التماس ـ ولا نقول التطابق ـ مع الواقع المصري الذي تنطلق منه.

الإطار الثاني: استخدم القاص اللهجة العامية في قصص قليلة، منها «غرفة الزيارة» في مثل قوله:

ـ يظهر إنك ما لقيتش حد تعيش معاه برة، جيت معايا هنا .. مش هنا أحسن؟ .

و«أكيد كلاب بطنه هوهوت».

وهو هنا جعل الشخصيات السجينة تتحدث بمستوياتها الثقافية المتباينة وقدراتها المتفاوتة، وهذا يعطي الشخصية ميزة أكبر للارتباط بالواقع .

الإطار الثالث: الروح المصرية في القص والحكي التي تجعل من القص ساردا، ومنك مستمعا مشاركا في لعبة القص، ويتضح ذلك في عدد غير قليل من قصص المجموعة، لعل أبرزها قصة زمن.

قصص أحمد محمد عبده في مجموعته الثانية تنبئ عن قاص مقتدر، يضيف إلي القصة المصرية صوتا متميزا وجديدا.

الذات والزخرف في سرديات ريفية معاصرة

سمير الفيل

أولا : مجموعة (امرأة وألف وجه) لمحمد عبدالله الهادي

يمثل الاحتفاء بالريف ومفرداته مركز ثقل النص السردي عند كاتب مهم اعتبره ومنذ قرأت مجموعاته الأولى حلقة من حلقات السلسلة الذهبية للواقعية في القصة المصرية المعاصرة ، وأقصد به محمد عبد الله الهادي ، فبقدر ما جسد يوسف إدريس عنفوان الحكي في ديوان السرد المعاصر ، ويعمق إضافات عبد الحكيم قاسم بنفسه الصوفي وتجديده في اللغة بقدر ما وجدنا تشكيلات طازجة تعالج الريف وتغوص في عمقه بعقلية الأزهري المستنير كما فعل عبد الفتاح الجمل في " محب " بثيماته الشعبية المكتنزة بالبهجة ، أو لدى سليمان فياض بقدرته على التجريب في أقانيم اللغة ، أو مثلما نجد عند محمد روميش في حدسه القوي وتشكيلاته الجمالية المفعمة بالرغبة " الليل الرحم " على سبيل المثال ، وحتما ترددت أصداء الواقع بمنحنياته ، وتعريجاته ، وسككه البعيدة على يد أجيال جديدة قدمت كشوفات جمالية باهرة ، وعمقت من مفهوم الحكي ودرجة بروز الخطاب أو إضماره على حد سواء .

في تجربة محمد عبد الله الهادي والتي نقدم فيها قراءة لمجموعته الجديدة " امرأة وألف وجه " نستشعر بالوجود العياني للريف المصري بلا تحريف أو تزييف ، بلا غموض أو مباشرة ، كذلك نلمس مكابدات الذات في حوارها المرتبك مع الآخر .

إنه القلم الذي يمكنه أن يعيد تشكيل هذا الريف تشكيلا معماريا من داخله فلا تستشعر بأية غربة أو مغالطة ذلك أن الكاتب يتوحد مع تجربته كل التوحد ، فهو يكتب ما يعرف ، ويعيش يوميا في نفس الأجواء التي يعالجها في نصوصه . ليس معنى هذا أنه يستسلم لرتابة الحياة التي يعرفها بل أنه يقدم على مغامرات أسلوبية بليغة تعلن عن روح متحررة من الجمود ، والتقليد ، والتكرار .

إنه الريف الذي يبدو في مادته الخام الأولى ،حيث المنابع الأصيلة

للحكي ، وحيث الشخصيات تتحرك بنفس ثقلها المادي فلا تبدو كأشباح خرجت من بطون الكتب ، بل هي شخصيات من لحم ودم تعكف على أعمالها بروح المسرة والاتكال على المولى كما كان يفعل جدنا العظيم يحيى حقي في حكيه المشرق اللذيذ . شخصيات القصص رغم واقعيتها فيها مسحة تخييلية ، وامتدادات أسطورية برغم كل ما سنجده في تفصيلات الحكايات من قهر وعسف وقلة حيلة ،وما سيصادفنا داخل تلك النصوص من خوف ورهبة وانعدام عافية ، بل من تزعزع المفاهيم القديمة جزئيا ، والحرص المبالغ فيه على أن تظل تراتبية الطبقات كما هي لا تمس ، فالمياه لا تطلع إلي العالي ، والدم لا يمكن أن يتحول إلي ماء . مثل هذه المقولات القديمة تتجدد عبر الأحداث ، وتشي بنوع من الاتفاق الضمني على العلاقات المتجذرة منذ زمن بعيد في أرض الواقع ، فهي بتلك الصفة تمثل قانونا عمليا ونفعيا وعرفا اجتماعيا سائدا داخل القرية أكثر منه نزوع أخلاقي .

أراني ميالا إلي الولوج إلي ساحة النصوص التي بين يدي لأتلمس العناصر الفنية الحاكمة ، والسمات التشكيلية البارزة التي يتميز بها عوالم الكاتب ، وقبل أن أتناول تلك العناصر ينبغي أن أتوقف أمام بعض السمات العامة التي تطرحها تلك النصوص والتي تجعلنا نؤكد أن هذا الكاتب يمتلك أدواته ، ويستطيع أن يحرك تلك الأدوات ببراعة وحسن تدبير كي يقدم لنا صورة حقيقية لا تخلو من بهجة ومرح ونفاذية لشخصية الرجل البسيط الذي لا تشغله متاعب الحياة عن تلمس حكمة الكون ، والوقوف بعمق إيماني عميق الغور أمام المكابدات اليومية مهما كانت موجعة وتمس الذات أو تطوق أقرب الناس لأبطال النصوص .

إن الفقر والعوز المادي لا يؤدي إلي انحطاط روحي ملموس بل أن العكس هو الصحيح ، ففضيلة هؤلاء الناس تكمن في قدرتهم الفائقة على أن يتناغموا مع " القسمة والنصيب " ، ولذلك ستدهشنا مفارقات عديدة لأفراد يصلون إلي حد الرفعة والسمو بالرغم من كافة القيود المحبطة التي تحيط بهم . تغلب على نصوص الكاتب ثيمة الثنائيات بين الخير والشر ، وهي تتكرر بشكل ملموس لكنها لا تمنع القاص من الانفلات من القواعد الرصينة للفن في رسوخه توجها نحو مغامرة التجريب بكل آفاقها الرحبة الممكنة . إن لديه نزق الفنان في محاولة اقتناص الدهشة ، والتشكيل المغاير ، وتلمس نطاقات تخييلية أمكنها أن تثري

فضاءات النص دون أن تعرقل انسياب الأحداث.

الحياة المواره بالفعل والحركة ، وأنفاس الناس هي عقيدة الكاتب الفنية ، وسنكتشف مع كل نص أن الكاتب شديد الإخلاص لناسه ، بالطبع هو متورط حياتيا معهم ، لكنه قادر على أن يكون عينا ناقدة للأحوال ، دون أن يمنع ذلك من تعاطفه الحميم مع شخصيات لها وجودها العياني ، لكنها تأتي هنا مسربلة بروح الفن.

ليس من شك في أن المتعة الفنية متحققة في أغلب القصص التي سنتطرق إليها حالا ، وهذه مسألة ضرورية لكل كاتب مجيد ، فلو أننا أهملنا ما تمنحه إيانا القصة من رهافة وجمال وعذوبة فسنخسر كثيرا ،وسنكون أمام أحداث خبرية حيادية أو تقارير جامدة ، وهو ما نجح الكاتب بدربة ويقظة فيَ تلافيه ، فكل نص يمنحنا معرفة حقيقية بأحوال أهل الجزيرة ولكنه يقدم في ذات الوقت كشوفا جمالية تشحن أرواحنا بالبهجة.

تتجلى هذه القيمة العظيمة حين نلامس السرد الحي الموار بالحياة الذي يشعرنا بقوة الدفقة ، وبانسياب الأحداث في مرونة وحركة مستمرة لا تعرف الثبات . هنا يناقض الكاتب قانون القرية المتعرف عليه، والذي يعتقد البعض أنها ساكنة تماما فيكشف عن كم التحولات التي مست البلاد والعباد من خلال أحداث واقعية لكنها لا تخلو من مسحة تخييلية خلاقة.

تأسيس جماليات جديدة للأمكنة :

يعتمد بناء النص في أعمال الكاتب على استحضار المكان ، ففيه تدور الأحداث وتتحرك الشخصيات ، وحين يضيق المكان عن الذات تتسع اللغة لأشيائه . المكان عنصر حاكم ، وله حضوره المادي ومرتكزاته الصارمة، إنه الإطار الذي يجمع الشخصيات ، لكنه يضفي ظلاله على الشخصيات فيلونها بريشته الرمادية أو الزاهية . ديار طينية ، أو ساحات واسعة ، أو دوار العمدة نفسه ، وربما شارع قديم في المركز . المهم أنها أمكنة تضيء الفعل الإنساني وتؤطره بوعي وحساسية :

(كانت تنتظره مع كل غروب أمام الدار ، أمامها الراكية مرصوص عليها هرم صغير من كوالح الذرة أو أخشاب التوت ، تذكي النار فتهلل ألسنتها عاليا ، تنير الدرب المعتم المار بجوار الجبانة حتى باب داره ، ما أن

يراه الطفلان حتى يندفعا نحوه ، يقذفان بدنيهما الغضين عليه ، يحملهما حملا بقوة ساعديه تحت إبطيه ، يتمايل بهما كجمل حقيقي أصيل) "جمل حمدان ، ص ٨٨".

للمكان سطوته ، وخيوطه التي يمدها فنرى الوقائع أفضل . وهذه القصة تتحدث عن "متولي الجمل" الذي تهجره زوجته "شلبية" لضيق ذات اليد ، فتذهب لأبيها عيسى ، وفي كل مرة يتدخل الشيخ تهامي (الضلالي) ويعيد له زوجته لكن هذا يتم بعد أن يستنزف قواه الجسدية في تطهير المصفى أو عزق الأرض ، أو غيرها من أعمال مرهقة . يقرر الجمل أن يستعيد المرأة بنفسه ، وفي لمحة ساخرة لا تخلو من ظرف يصور مشهد المواجهة ، فحين يحتدم الحوار بينهما تختلس النظر لزوجها فإذا بحيوانه المكشوف يفضح سره ، فتلوح على شفتيها ابتسامة ماكرة ، ويتضرج وجهها بحمرة الخجل ، أما هو فيفهم سبب ضحكاتها التي تصاعدت ، وهنا تحل المسألة باتفاق غير معلن بينهما على الرجوع . لقد تحركت لديها مشاعر الأنثى ، لذا عادت قريرة العين إلي بيتها ، وهنا يتمرد الفلاح الأجير على الشيخ ويؤكد له في حوار عاصف أن من صالحه على زوجته هو ذكره . يضج الخلق في فراندة دكان مشرف بالضحك ، ويستعيد الرجل المقهور بفقره بعضا من كرامته المهدرة.

تتحرك عدسة القاص في الأسواق ، والمصرف ، والجامع ، ودكان مشرف ، وبيت عيسى أبو غريب بحيوية ، مما يجعلنا نتفاعل مع الأحداث ونشارك في رؤية المأساة وهي تتشكل بوجودنا ونحن ننتقل بوعي عبر الأمكنة فلا نكتفي بالمشهد الثابت بل يتحقق لدينا عنصر الصورة في تشكلاتها المختلفة ، وهذا إنجاز جمالي حقيقي حين يخرج النص من سكونه المفرط إلي دينامية الفعل الإنساني الخلاق .

حكايات مشحونة بالحيوية:

من أجمل ما تضمه المجموعة قصة مؤثرة لطفل كان يسكن في حي شعبي ، يرتبط سكانه بعلاقات حميمة فيما بينهم وقد كبر الطفل وصار ضابطا مرموقا .إنه يحاول أن يستعيد تلك الذكريات الحميمة بالذهاب إلي شارع الشاكوشي ، وهناك يعثر على حلاقه القديم ، بالطبع لا يعرفه الرجل العجوز الذي حول صالون "العروبة" العتيق إلي صالون "جولدن فينجرز" وتكون رحلة التذكر هي استعادة كاملة

لحياة قديمة مرّت عليها سنوات . على أن الكاتب لا يكتفي بتلك المسحة الرومانسية التي تظلل الزيارة بل يدفعنا دفعا إلى أجواء مشكلة حدثت حين أتى " وليد " ابن المأمور فجلس على مقعد فخم كي يزين الحلاق شعره ، وكان " ميمو " أو " أيمن " بين يدي الرجل مع أمه فتركه المزين نفاقا وراح يقص شعر الطفل المدلل ويمنحه بعض الحلوى . موقف قديم وعابر لكنه يمثل علامة فارقة في حياة الطفل الذي صار ضابطا ، وقد تمكنت الأم بحدسها من أن تنقذ ابنها من أزمة نفسية خانقة حين رفضت هذا التصرف المعيب ، وهو ما أجاد الكاتب رسمه فكأننا في قلب الحدث لم يغادرنا لحظة ، وفي مناطق كثيرة سنجد الحكاية مشحونة بطاقة هائلة من التعبير ، وهذا معناه امتلاك الكاتب القدرة على تحريك الشخصيات بمقدرة وفهم عميق لمكنوناتها السيكولوجية :

(جاءني صوتها الحنون من جوف قلبها يخترق ظهري ، ويستقر بصميم فؤادي ، عندما ضربت صدرها بكفها ، وهتفت ملهوفة : "يا حبيب قلبي يا بني " وهبت واقفة كنمرة ثائرة أوشكت على فقد وليدها بغتة ، أمسكت بمعصمي بقوة تستعيدني وتضمني إليها ، انتزعت المشط من شعري ، وألقته أرضا ، ونظرت للأسطى أنيس ـ بعينين لامعتين ـ بنظرة لن أنساها ما حييت ، وكان وجهها يتضرج بحمرة الغضب ، عندما قالت له بعتاب لا يقبل الصفح :

" كدا يا أسطى أنيس .. ده يصح يعني ؟) " جولدن فينجرز ، ص ٤٢ .

ليس من شك أن الكاتب استطاع أن يستحضر الموقف بكل دقائقه ، فردنا للماضي لا بقصد إعادة الساعة إلى الوراء ، ولكن كنوع من الحنين لذكريات مضت ، فيها كان الارتماء في أحضان الأم ممكنا ، وهي التي مثلت في هذا الموقف بالذات كل معاني العطف والحماية ، ناهيك عن فهم مغزى النظرة المنكسرة التي أطلت من وجه الصغير . اللغة شاعرية في بداياتها ، لكنها تتحول شيئا فشيئا إلى لغة مقتصدة حادة توائم الموقف الصادم الذي تم . لا يتوقف " أيمن " عند تلك اللحظة الدراماتيكية الصعبة ولا ينتظر اعتذارا مؤجلا من عم أنيس . إن وجوده في هذا المكان يمثل ترديدا لبكارة المشاعر التي غادرته مع تقدم الزمن ، ويأتي صوت فايزة أحمد ليخترق الأزمنة ويلون المشهد كله بدفق إنساني رهيف ، وهي تغني بعذوبة أغنيتها الشهيرة " ست الحبايب يا حبيبة " . هي اللحظ[illegible] التي يتأمل فيها وجه عم أنيس في المرآة فيكتشف اختفاء

وتلاشي تجاعيد وجهه ، وعودة نضارته وحمرة شبابه ، وهنا يستنشق أنفه رائحة الكولونيا الذكية التي تتضوع من ثنايا ثوبه . إنه يعيش في زمن ماض لدقائق ربما يسعد ذلك قلبه المرهق.

رياح الخرافة تهب على استحياء :

في المجتمعات البدائية تميز الإنسان بعمله مع الطبيعة ، وما لبث أن انفصل عنها وظل يعمل ضدها ، وبتقدم المجتمع تحرر الإنسان كثيرا من هذا الارتباط القسري ، وإن ظلت المجتمعات الزراعية تحمل حنينا غامضا وهواجس غير مسورة باتجاه ما تملكه قوى الطبيعة من سطوة قوية وسحر متجدد تجاه بني الإنسان.

هذا ما كان يحدث في الحياة بصورتها الأولى ، وهو ما يحدث في الحياة حاليا مع خفوت هذا السحر أو تحوله لمناحي أخرى ، وبالتالي ينعكس في الفنون جميعا بما فيها السرد ، " فإذا كان هذا قد تحقق في المجتمع حيث تميز الفن ـ تعبيرا وتصويرا وتشكيلا وتمثيلا ـ عن العمل ، لكنه لم ينفصل عنه . ولقد حقق هذا الفن نوعيته الخاصة باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي وشكلا من أشكال الثقافة ودرجة عليا لإدراك الواقع جماليا ، وفي ذلك المجتمع نظر البشر إلى عالمهم نظرة سحرية أسطورية ناسبت خبرتهم التكنيكية وبناءهم الاجتماعي ، وجعلت ـ سحريا ـ أحلامهم في السيطرة على عالمهم وأهدافهم العملية التي تقصر خبرتهم وأدواتهم عن تحقيقها واقعا " (١)

كان حضور الخرافة مغذيا لتلك الخبرة المشوشة التي لم يستطع الفنان أن يستوعب أسرارها بعد كل الاستيعاب ؛ لذلك انعكست على فنونه وآدابه .

يمتلك الكاتب خبرة لا بأس بها في التعامل مع الخرافة كعنصر متواجد بالريف ، لكن داخل الفنان مقدرة على امتلاك القدرة على اقتناص التاريخي ودمجه في اليومي من خلال عملية سرد محكمة ، وهو على مستوى التقنيات السردية يتمكن من التعامل مع عناصر الخرافة التي أشرنا إليها بقدر كبير من الاستبصار والتفهم . الخرافة مبنية في الأساس على عدم معرفة كاملة بجوهر الأشياء ، ولكنها تقوم بدور رئيسي في تحريك الأحداث ونقلها من الهامش إلى المتن .

في قصة (البلغة مرة أخرى) يرتكب العمدة إدريس أبو جريدة خطيئة عمره حين يصفع الشيخ الدرويش على وجهه أمام رواد " الفرزة " ، فيدعو عليه الشيخ باسمه المجرد ، ويفوض أمره إلي الله ، ثم يمضي ذاتبا في سوق الاثنين . يظن العمدة أن الشيخ قد انتقم منه حينما يمرض مرضا عضالا لوى وجهه ببشاعته المخيفة .

ينتبه العمدة لخطورة ما حدث وتشاطره زوجته " الجازية " مخاوفه ، ولم يكن هناك بد من استدعاء الدرويش في محاولة مستميتة لإرضائه . يرسل العمدة بسطويسي كي يأتي ببلغة قديمة ليلطم بها وجهه عله يشفى . بلغة " وصيفي " الذي لم يعرف النفاق في تعامله مع العمدة ورجاله تكون هي المطلب ، وينجح بسطويسي فعلا في الحصول على البلغة حيث يذهب بها إلي العمدة فيقوم الأخير بصفع وجهه المشوه حتى يسيل الدم مدرارا . يستخدم محمد عبد الله الهادي تقنية الحكاية داخل الحكاية وتحتشد قصته بكم هائل من الخرافات ، لكنها ـ أي تلك الخرافات ـ تبدو مفردات أصيلة في حياة القرية ، منها مثلا أن والد العمدة عبد العظيم حين تأخر في الإنجاب ذهب هو وزوجته إلي دراويش الشيخ القطب الصوفي " أبو مطاوع " ، ويهوي واحد من الدراويش على ظهر المرأة بسعف نخيل " جريدة " قرب الضريح وهو يبشرها أن في بطنها جنينا " أبو جريدة" ويأتي الوليد بالفعل ويسمى إدريس ، ولكن الناس تسميه " أبو جريدة " ولا نملك أمام هذه الحكاية وغيرها سوى أن نستعيد ما لدى العامة في الريف المصري من معتقدات شعبية تمسك بزمام توجهاتهم خاصة في شئون الإنجاب والزواج والميلاد والموت . الرجل الصوفي ، والشيخ الدرويش لهما وجود كثيف ومؤكد في تصاريف الأقدار ، وثمة تفصيلات متنوعة تؤكد هذا المنحى ، فمعجزة الحمل الإلهية يكمن خلفها سر ما تخفيه جريدة النخل الخضراء ، وكأنها هبطت من السماء عبر الرجل الطيب الذي ستكون الصفعة من نصيبه ، فيزوره في منامه ويطلب منه أن يطهر روحه من الدنس ، وتتصاعد الأزمة التي تنتهي بحادثة البلغة .

" البلغة " مفردة محورية في الكثير من نصوص الكاتب ، وهو يستخدمها ببراعة في تحريك الأحداث ، ولا يقتصر دورها على أن تشفي مريضا أو تجعل شخصا فقيرا يتخطى طبقته الاجتماعية ، بل هي وبالقدر نفسه تشير إلي وضاعة الإنسان ومصيره الذي سيكون إلي

التراب ، وهي نظرة فلسفية يكمن خلفها تأمل عميق لمصائر العمد وشيوخ الغفر وكل من أراد سوءا بالفلاح الفقير المعوز .

لكننا سنعود ثانية إلي الخرافة التي لا يوظفها الكاتب كحلية في النص بل يتم تضفيرها بحرفية داخل البناء السردي بمدى ما لها في الواقع من أثر ، وهي تجمع بين صبوات الناس وأحلامهم ، وبين الإمكانية والقدرة على إحداث الفعل المراد . هذا هو نطاق عمل الخرافة مع ما فيها من شطحات وخوارق وسحر أسود كامن في جذرها الحي . يشكل الكاتب بنيته السردية دون أن يسقطها من حسابه لكنه في المقابل لا ينتصر لها بل يعريها أو يفرغها من مضمونها . وتكاد الأحداث في هذا النص تتدافع وتتولد الحكاية من داخل الحكاية في سرد قوي ، حي ، وخلاق . لا تفلت الخيوط من يد القاص الماكر الذي يعرف كيف يبدأ ومتى ينتهي وإلي أين تتجه الأسهم الدرامية في نصه لتصيب هدفها بحذق :

(في الغرفة المغلقة ، كان العمدة وحيدا ، جالسا أمام المرآة ، كاتما مشاعره المتناقضة بجهد هائل ، ينوء به ويفوق طاقة تحمله ، مؤملا بصبر في الانعتاق من أسر " أبوالوجوه" الرهيب الذي شوه خلقته . بيده بلغة " وصيفي " القديمة ، رفعها فوق وجهه مترددا . كم من الوقت مضى حتى واتته الشجاعة وضرب الضربة الأولى ؟ كانت ضربة خفيفة وسريعة ، تكاد تلمس وجهه لمسا ، رغم اهتزاز يده ، أحس بقليل من الدماء تناوش وجهه المعوج . تشجع أكثر وضرب الضربة الثانية بقوة أشد قليلا على صفحة الوجه المشوه . تدفقت الدماء أكثر ، شملته نشوة غامرة كنشوة حشيش " شندي " عندما تتسلل في تلافيف وخلايا رأسه ، وتسبح به في سماوات الجزيرة ، ضحك ضحكة جانبية معوجة بركن فمه ، سمع لها رنينا غريبا في أذنيه) " البلغة مرة أخرى ، ص ٢٨" .

هي ضربات الخرافة على وجه ظالم معتم ، وفيها يتصاعد إيقاع السرد الذي يعلن عن مأساة العمدة في تلك الجزيرة التي يتعايش فيها الطيب والشرير ، المؤمن والعاصي ، والتي لها عرفها الخاص الذي يعصف بكل قانون وضعي . يكبر الكاتب اللقطة ويضعها في مواجهة المتلقي دون أن يطلب منه إدانة أو موقف مبدئي ، كل ما يهتم به أن يكون أمينا في رصد ما رآه وعايشه ، وتكتمل وظيفة الفن في خطوة تالية بعد قراءة النص .

ثنائيات في الحياة .. أضداد في الفن:

تمثل الثنائيات الضدية عنصرا أساسيا من عناصر السرد لدى محمد عبد الله الهادي ؛ فالوجود كله يقام على حركة الأضداد ، ومن خلال ما يمثله الصراع القائم بينها تزدهر الدراما ، وقد نتوقف قليلا أمام ما يمثله وجودنا من حضور ينازعه غياب قسري قائم ومحتمل ، لاشك أن وعينا الشخصي يتفتح على تلك البديهية ، ولا يمكننا الفكاك منها في الحياة حيث توجد الكثير من الأسئلة الحرجة والغامضة التي تعترض مسيرة الإنسان ، وتجيب عليها أفعالنا وقدرتنا على الحركة وضرب السكون.

في قصة " ابنان من رحم الليل " نعثر على تلك الثنائيات سواء في تكوين الشخصيات أو الفعل الإنساني ، وللثنائيات القدرة على إبراز الأضداد ، وتوليد الدلالات بما تقدمه لنا من عملية مساءلة للوقائع في عمقها واتساعها ، وهي أسئلة قلقة وحائرة لكنها ليست عصية على الإجابة . في عمق الليل تشق صرخة مستغيثة سكون القرية ، فاللصوص قد تمكنوا من سرقة جاموسة " أبو إسماعيل " ويندفع الخفير (وهو يحمل هنا قناع الراوي) فيطلق نيران بندقيته على الأشباح التي يلمحها فتفر تاركة الغنيمة ، وهنا تقع عينه على شخص اسمه "عصفور " مجروحا فيعتقد أنه قد قاد محاولة السرقة ، ويعتريه الغيظ لأنه عاد للإجرام بعد توبته . يسوق الخفير الجاموسة نحو دار الفلاح ويتجمع أهل القرية يباركونه ، وحين يعود للص القديم الذي كان في يوم من الأيام رفيق طفولته يكتشف أنه هو البطل الحقيقي فقد تصدى للسارقين الفعليين وهو ابن الليل الذي يعرف مسالكهم ، لذا حاولوا الإجهاز عليه. "عصفور" المجرم القديم في موقف فيه ارتباك وتبادل الاتهامات ، ويبدو أن خبرة الكاتب جعلته يتخلص من الحكاية ببعدها الأحادي فيقدم للمتلقي لمحة من حياة الطفولة المشتركة فتتوحد الثنائيات قبل أن تتفكك بفعل الزمن الذي يدور دورته . نلمحه هنا يحدث نفسه قبل أن يكتشف الحقيقة:

(سمعت نهنهته ، بكاء ندم أم خيبة أمل ؟ هل رثيت لحاله الصعبة ، والدماء تسيل على وجهه ، إذا ما عرفوا أنه اللص، وضربه أحدهم ضربة ، سيروح فيها للموت. تركته بجوار الشجرة ، وأنا أعلق بندقيتي بكتفي ، مشيت على أطراف أصابعي حتى لا تجفل البهيمة الخرساء ، أو تتخبط في

عمى الليل بالأشجار ، وأفلحت في الإمساك بمقودها ، سحبتها بهدوء بين مسالك الأشجار ، وأنا أفكر في هذا العصفور اللعين . " عيش وملح وزمالة عمر !؟) " ابنان من رحم الليل ، ص ٧٧ .

إنه اتهام لا سند له من الحقيقة ، لكن "عصفورا" يمثل طرف الثانية حيث نجد الراوي يلقي بالخبر المحمل بشكه ، ثم يتقصى الوقائع ، وسرعان ما يكتشف خطأه فيدرك أن الحقيقة صعبة ، وليس من السهل الاهتداء إليها بكل خبرته السابقة. تشكل غواية الاتهام وعجزه عن زحزحة الصورة السابقة لابن الليل حاجزا أمام التواصل الإنساني مع لص تاب وأناب إلي الله غير أن أصابع الاتهام تشير إليه في كل حادثة بالقرية ، لتتحقق المقولة الشعبية " ياما في الحبس مظاليم " ، وأحب أن أؤكد على رسوخ الموعظة ، وذيوع الحكمة ، وأثر الحكايات الشفاهي في أدبيات الجماعة الشعبية ، ذلك أنها مبنية على خبرة الجماعة في محكات حياتية وتشمل كل فنون الحذف والإضافة والتحوير والتدوير.

بلاغة الخطاب السردي :

يحمل كل نص قصصي خطابه السردي ، ويشمل المقولة الأساسية للسرد ، وقدرتنا على اكتشاف البعد الكامن وراء الصراع بأوجهه المختلفة . الخطاب السردي عند محمد عبد الله الهادي ينهض على نظام ترتيب الأحداث ، و إبراز الخط الذي تسير عليه الوقائع ، مع التركيز على البعد الزمني الذي يجعلنا قادرين على رصد مفهوم الحكاية مع ما تبثه من شحنات تعبيرية خلال عملية السرد ذاتها ويمكن الاستدلال على هذا الخطاب من خلال هذه القرينة المباشرة أو تلك ، و " من البدهي أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيكية ليست على العكس من ذلك ممكنة في أغلب الأحيان فحسب بل هي ضرورية أيضا ، وذلك للسبب نفسه بالضبط ، وهو أنه عندما يستهل مقطع سردي بإشارة ما ، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه : هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية ، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل القصة فالصلة - صلة التقابل أو التنافر - بين هذا وذاك أساسية للنص السردي ؛ وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها ، ليس اقتصارا على النص ، بل هو - بكل بساطة - قتل له " (٢)

كل قصة تحمل خطابها الإبداعي ومرجعيتها الفكرية ، وقد يندمجان في أحوال محددة ، وقد ينفصلان أمام المتلقي في أحوال أخرى حسب السياق ، والحقيقة أن الخطاب السردي لدى الكاتب يتسم بنصوعه ، وذلك لأسباب موضوعية منها أن محمد عبد الله الهادي يمتلك رؤية فكرية يعمل على تسريبها خلال هيكلة النص ، كما أنه متفهم لعنصر مهم وبناء ،وهو إمكانياته في الكشف عن المفارقات الزمنية السردية حيث يعمل عليها على مهل ، محاولا أن يحقق نوعا من التوافق الزمني التام بين القصة والحكاية ولاشك أن هذه الحالة ـ وكما يقول جينيت ـ افتراضية أكثر مما هي حقيقية ، ويبدو" أن الحكاية الشعبية أن تتقيد في تمفصلاتها الكبرى على الأقل ، بالترتيب الزمني ، لكن تقاليدنا الأدبية " الغربية " بدئت ـ على العكس من ذلك ـ بأثر مفارقة زمنية متميزة " (٢)

يعكف الهادي على إبراز الخطاب القصصي اعتمادا على تحقيقه لمفهوم السرد في الزمن ، والسرد عبر المكان ، والشخصيات في صيرورتها ، وسنكتفي بإبراز الخطاب السردي في نص واحد حتى يمكن أن نقيس عليه بقية النصوص . هناك قصة " خارج الخدمة " ، وهي تحكي حكاية يحيى عبد الواحد مدير قلم بإحدى الهيئات الحكومية حيث يجد نفسه الرجل الوحيد في الغرفة مع مجموعة نساء لا يلتفتن إليه ربما بحكم السن والتكرار والعادة ، فيستمع من أفواه النسوة ـ طبعا دون قصد منهن - إلي مغامرات ليلية مشحونة بالعواطف ، الشيء الذي يدفعه لاصطناع علاقة " كلامية " مع فتحية عاملة البوفيه العانس ، وهنا تستشعر النسوة الخطر الداهم فيتوقفن عن تحرشاتهن الكلامية ، ويفوز هو بالسكينة والهدوء.

هذه فكرة بسيطة عن القصة لكن بترتيباتها الزمنية للأحداث وبإعادة رصف المشاهد يمكننا أن نقدم الخطاب السردي التالي : " كل رجل مهما بلغ من العمر عتيا يمكنه أن يمثل خطرا على جنس النساء " ، ومن المستحسن أن نعود للعبارة التي ضمنها الكاتب مقدمة نصه فهي تقدم الخطاب السردي بشكل آخر. يقول جابرييل جارثيا ماركيز : " خطر لي أن أحد مفاتن الشيخوخة هي الاستفزازات التي تسمح لأنفسهن بها الصديقات الشابات اللواتي يعتقدن أننا خارج الخدمة " ومثل هذا الخطاب يلخصه المثل الشعبي العتيد " الدهن في العتاقي " لكن بين مقولة

ماركيز ومثلنا الشعبي مساحة شاسعة لتقديم أنخاب خطابات متقاطعة ، متشابكة ، على شريطة أن تتضمن عصارة التجربة السردية وخطها البياني المتنامي.

غير أنني ، وقبل أن أغادر هذا النص أود أن أشير إلي أن الأحداث جميعها تجري داخل مكتب حكومي بإحدى الإدارات التعليمية ، لكن خفايا الريف وسلوكياته ، وأدبياته، بل مسحة الخرافة التي أشرنا إليها في قصة " البلغة .. مرة أخرى "، والاحتفاء برسم معالم الشخصية النفسية نجدها هنا حاضرة ومكتنزة بالمعاني الثرة التي كشفنا عنها ، وهي تكمن في كل منعطف بالنص ، ولنأخذ هذا المقطع على سبيل المثال:

(لكنهن يرينه كخيال حقل فقد وظيفته بانكشاف سره ، خيال مهلهل له شكل الذكر الحقيقي لكن كل ما فيه مزيف ، وصارت الطيور تحط على رأسه وتتبول عليه قبل أن تغزو الحقل ، أو لأنهن بتن يعتقدن بصورة أخرى أنه في هذا العمر رجل خارج الخدمة . رجل مدجن كخصيان القصور المملوكية الذين لا يملكون أية حبال تخيف بين أرجلهم) " خارج الخدمة ، ص ٦٧ "

حضور كثيف للمرأة :

تمثل المرأة الريفية سندا قويا للرجل ، فهي تساعده وتشد من أزره ، وقد تعاونه في أعمال الحقل ، وإذا حدث أن غاب فهي ترعى الأسرة وتقوم بكل أدوار الرجل الأساسية من إنفاق على الصغار وإضفاء الحماية عليهم . ولما كان المجتمع وسيط لنقل الخبرة من الأم لصغارها فهو يشكل في ذات الوقت مرجعيته خاصة مع تخليها عن نطاق العلنية في تلك الرعاية كي تكون ظلا أو ترديدا للرجل : الأب ، أو الزوج ، أو الأخ الكبير أو الابن اليافع .

المرأة هي رمز الخصوبة ، فهي تحمل سمات العطاء والتوالد و" الرحم " لكن الكاتب قد يجنح أحيانا ليتوغل في مساحات مسكوت عنها في الريف المصري حين تكون جلسات النسوة للثرثرة وقتل الوقت ، والرغبة في التخلص من سطوة الرجل بالفعل أو القول أو حتى بالإيماءة . في مشهد بالغ الدلالة تخرج " أم عبده " من باب الدار وهي تلعن حظها الذي أوقعها بزوج غليظ القلب جمل ليلتها سوداء عندما حضر قبل أن تطهو الطعام وكان جائعا ، فتراها زوجة سند الجمال التي يضربها زوجها مع تقتيره وبخله ، أما

نبيهة فقلبها يوجعها على ابنها الغائب ، وتأتي أم فوزي إلي ثلاثتهن فتخبرهن بموت جارة لهم سكنت بعيدا عن القرية بصحبة زوجها عامل المعمار (وكأن الخروج من القرية نذير شئوم ويعني الموت) فيتحسرن عليها ، وتستمر الثرثرة ، حتى يوشك الرجال على العودة ساعة الغروب إلي منازلهم ، عندها فقط تتسلل كل امرأة لبيتها لتفكر في حجة تقيها غضب الرجل حيث كان الكلام بديلا عن الطهو.

خطة الكاتب في استحضار عوالم المرأة تتسم بالقوة والنفاذية ، وهو يعتمد على السخرية في الحوار الذي ينهض على مفارقات جمة ، ويقوده حدسه كي يمكن للمتلقي أن يرسم صورة كاملة لنفوذ المرأة في الريف رغم انكسارها الظاهري ، ودموعها المدرارة في كل انعطافة سردية :

(كن يبكين بصوت عال ، وينشجن وينهنهن ، ويمسحن عيونهن بظهور أكفهن ، ويبصقن على التراب ، واختلط بكاؤهن بالكلمات المتطايرة من شفاههن.

° ـ أم اسماعيل .. الطيبة .. السكرة .. ألف رحمة ونور ° . كانت سيمفونية البكاء مازالت مستمرة ، عندما اختفت شمس المغيب عند حافة الكون) . °سيمفونية الغروب، ص ١٣٠°.

مثل هذه اللمسة الإنسانية التي تدمج غروب الشمس بموت الجارة وارتباط مفردات الريف من نهر وشجر وطير وحيوان وساحات ومصارف بالجو النفسي لأبطال النصوص سمة تتردد مع توظيفات مختلفة غير مكرورة في نصوص المجموعة ، ولكن هناك امرأة أخرى استرعت انتباهي بشكل غير مسبوق حيث يغيب ابنها أو يستشهد على أيدي غزاة قريتها ، فتعطف على الطائر الأبيض الصغير ، الذي خشي من تصويب الجندي بندقيته نحوه فهبط في ساحة لتلك المرأة التي وجدت في هذا الطائر بديلا لابنها الغائب ، وكم كان الكاتب موفقا حين عبر عن فكرة الاحتلال والعدوان المدجج بالأسلحة على النسوة والأطفال بشكل غير مباشر ، وعبر طائر أبيض صغير يطير ويحلق هنا وهناك فيكشف الأمكنة ، ويجعلنا جميعا نرفض مثل هذا الاعتداء الصارخ على حقوق البشر الآمنين المسالمين.

يحدث هذا التجاوب العميق بين المرأة الوحيدة التي تبكي ولدها فيشاركها الطائر مشاعرها .لاحظوا اللغة المستخدمة في هذا المقطع

بشفافيتها وبساطة مفرداتها ، ووقعها الحزين والمؤلم ، وهو ما يميز كتابات محمد عبد الله الهادي الذي تقترب لغته أحيانا من تخوم الشعر :

(كان الطائر الأبيض يستمع للعجوز التي تخاطب الكتاكيت بحزن ، ورغم الجوع الذي كان يعصف به ، فإنه بكى ، وتساقطت دموعه حزنا من أجلها ، وخطا بساقيه الرفيعتين عدة خطوات صوب الكتاكيت ، ورأته العجوز ، اكتست ملامحها بالدهشة وهي تحدق فيه ، والتقت عيناها الصغيرتان الدامعتان بعينيه الصغيرتين الدامعتين ، اتسع ركنا فمها المشدود بابتسامة ، وهتفت بفرح : ـ " إبراهيم .. تعال يا بني ") " صباح جديد على طائر أبيض صغير ، ص ١٦١" .

في مواجهة كل الأخطار تقف تلك العجوز صابرة منتظرة عودة ابنها ، ولكن الجنود الغرباء يجيئون ليلا ويدفعون الباب المتداعي ، فتسمع صرخات العجوز وهم يسألونها بلهجة عربية مكسرة عن المطلوبين لديهم ، ويسيل الدم من جناح الطائر ، ويتألم لما حدث لتلك المرأة التي وجد معها أنسا وعطفا وحنانا مفتقدا.

وهكذا تتشكل صورة المرأة فتكون ثرثارة مرة ، وتكون حكيمة مرة ثانية ، وتصبح قوية رابطة الجأش أمام الغرباء مرة ثالثة ، وفي كل الأحوال تنطق بالكلمة الفصل حتى وإن كان حديثها يأتي خافتا ، أو مترددا ، أو منكسرا.

فكرة الزمن الدائري :

هناك زمن خطي للسرد يعتمد على الترتيب الحقيقي للأحداث ، وثمة زمن دائري آخر يراهن على عملية التواصل بين الوحدات السردية في توالد دلالي مركزي يحقق عنصري التواصل والتكرار بناء على معطيات معرفية محددة . وعلى المستوى المنهجي تشكل الفرضيات التي اتبعها الكاتب في سوق سردياته اشتباكا مع ذلك الزمن الذي يعاود إنتاج نفس الحلقات السردية بتماثل شبه يقيني ، ومع تطور أدوات القص أصبح من الطبيعي أن يركز الكتاب على الزمن الحاضر ، " بحيث يبدو الزمن الماضي فيها غير منظم ، وغير مرتب ، وبذلك أصبح زمن الرواية الجيدة يتذبذب ويتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وهو ما يسميه ميشيل بوتور بتتابع الوحدات الزمنية" (٤)

يكتشف محمد عبدالله الهادي أهمية الأخذ بهذا الزمن الدائري في نصوصه فيغامر بالدخول في أنساق سردية تشحذ المخيلة لإعادة إنتاج الوقائع بتلقائية داخل مناخ القص الذي يعتمد على لغة شفيفة وطرائق أداء تتسم بالطزاجة ، والعفوية ، وعندما يتصل الأمر برواية واقعية فسيكون الراوي محملا بتلك الفكرة التي لا ترى انقطاعا بين المادة الآنية للواقع وإرهاصات المستقبل ، صحيح أن صورة الفتاة المحبوبة تبدو مستغرقة في الرومانسية لكنها تحدث من الأفعال البسيطة دوائر متداخلة من المشاعر الغضة البريئة ، فكوثر التي تلهب خيال الصغار بجمالها تجعلهم يكورون طواقيهم ويدعكون بها جباههم ليرسموا شجيرات حب وحين يخرطها خراط البنات تتزوج وتبتعد تماما ، لكن ناس السوق يتابعون كوثر أخرى تأتي من عزبة بعيدة فقيرة لتشغل الأولاد من جديد ، وتجعلهم يقدمون على إنشاء تلك الشجيرات كي تتنقل خلفها بين جنبات السوق . هي إذن استمرارية فكرة الحب ، وتداول المشاعر البريئة الغضة ؛ فلا شيء ينبعث من عدم ، ولا تستنفد طاقة رائعة كالحب . وربما كان علي أن أثبت هنا صورة الفتاة وهي تتنقل بين جنبات السوق حيث تمكن الكاتب من رصد هذه المشاعر اللطيفة التي تبلغ حد الولع والنشوة :

(كان البائعون يتغاضون عن الأسعار الحقيقية لبضائعهم دون فصال مع الأم ، بل ويهدون البنت الجميلة بأريحية بعض ما يبيعون ، ويتفاءلون بالرزق الوفير إذا ما زارت أو مرت بمكان تجارتهم ، وكانوا - بتسامح حقيقي - يبتسمون ويتغامزون ويعلقون بكلمات التورية المقتضبة ، حول مشهد الحب الجماعي المتنقل بين جنبات السوق ، ويخمنون بفرح : لأي هذه الشجيرات الصغيرة سوف تأوي الجميلة في قوادم الأعوام؟) • شجيرات حب صغيرة ، ص ١٢٥ •

هو الزمن يستدير ، وتمضي الأحداث ليعاد الحدث المركزي في تعرجاته وتموجاته وصولا إلي حكمة الحياة التي تعلي من قيم نبيلة كالتناغم بين البشر وبين الطبيعة ، وكشيوع روح الألفة والحب والتسامح ،والقاص الحديث بالرغم من أنه يبدو أكثر تسامحا من سلفه تجاه الأخطاء التي يقع فيها أبطاله إلا أنه يمتلك الاعتراف الضمني بوجود إشكاليات أصيلة في صميم مادة الحياة . نجد ذلك في قصة موجعة تصل على حدود المرثية حيث أن الأخرس الوحيد في القرية يتمكن من

الزواج من فتاة خرساء من قرية أخرى بعيدة ، وعند كوبري الميزانية يدهس جرار آل مرزوق الزراعي صبيا صغيرا ويرديه قتيلا . كان الصبي هو الابن الوحيد للأخرس ، فيغطيه الناس بأعواد القش ويمضي الأخرس ليلته مع زوجته في رفقة الجثة انتظارا للشرطة لكنها لا تأتي ، وفي الصباح تنهض القرية من نومها فلا تجد أحدا هناك . لقد رسم الكاتب هذا المشهد المأساوي برقة وعذوبة لا حد لها ، وتمكن من نقل رسالة مؤداها أن الفقراء حتى في موتهم لا ينالون اهتماما ولا رعاية ، لكن أبناء القرية أنفسهم كانوا في غاية التعاطف والإنسانية مع الأخرس في مصيبته :

(نهض الأخرس وحمل المصباح ، وداري شعلته بكفه ، ووضعه بجوار جثة الطفل ، كأن الطفل نائم هناك تحت كومة القش المبتلة ، وكأنه أراد أن يؤنسه في وحشة الليل الطويل وظلمته الحالكة ، ثم عاد لموضعه بجوار زوجته يقرفص ململما أعضاءه ، ضاما ساعديه فوق ساقيه ، مريحا ذقنه عليهما ، وراح يرقب الهواء البارد ، وهو يأخذ بخناق المصباح) " الأخرس ، ص ١٢١ ".

إنه فعل الموت المحدق بالبشرية ، يقول " دافيد لوبروتون " : " إننا من خلال جسدنا نعرض أنفسنا لعمل الزمن والموت "(٥) وبمجرد الارتطام القدري للجرار بالصبي الأخرس كأبيه تدور المأساة دورتها ، ويبلغ التأثير مداه مع موجات التعاطف التي يستشعرها كل من يقرأ النص . لكأن الفقر والعوز ومجالدة الأيام الصعبة في الريف تستكمل في محطة الموت ذاتها ، وهي رؤية ناصعة للكاتب يعمقها شيئا فشيئا بوعيه الشديد ، وبتضفيره الخاص بالعام .

العودة للتراث :

يهتم الكاتب في بعض نصوصه بالاتكاء على التراث السردي الشعبي ، وهو في مزاجه هذا يتجه للاغتراف من هذا الحقل الثري والمؤثر في تاريخ آدابنا العربية ، " والمؤكد في هذا الاتجاه أن الثقافة العربية التراثية عرفت أشكالا متعددة من السرد ، و كانت ذروة السرود التراثية بلا منازع هي " ألف ليلة وليلة " التي اقتحمت عصر القص عالميا على مصراعيه ، وخاصة عبر العلاقة الاشتراطية بين الحفاظ على الحياة والقص . فالموت المحتم سينال شهرزاد بمجرد عجزها عن رواية حكاية ، وكل حكاية يمكن أن تكون لغما يتفجر وينهي حياتها إذا لم

تستطع الحكاية شد الملك وإبقائه ظامئا لمعرفة النهاية التي لا تجيء "(٦) ، ومحمد عبد الله الهادي مولع كما سنرى بطريقة الأداء الشفاهية التي نراها مع " صندوق الدنيا " وهو يعتمد على حيلة فنية ذكية بتوليد الحكاية من جوف حكاية أساسية أخرى ، وهو يستخدم الخوارق ، ويهتم بإنشاء وحدات سردية صغرى تصب في النهر الرئيسي للقص ، وربما كان من أهم ما يتميز به الكاتب محافظته على فكرة " الحدوتة " لذا نجحت ألف ليلة في أن تشد القارئ الغربي والقارئ الشرقي على حد سواء . النص الذي تتوفر فيه هذه الخصائص هو آخر نصوص المجموعة ، تظهر فيه المرأة العجوز لتحكي حكاية الشاطر حسن وست الحسن والجمال ، والجديد في الحكي أن هناك إزاحة للسرد القديم ، وتعديل في الأحداث ، أو لنقل أنها صياغة عصرية للقصة التراثية ؛ حيث يحب ابن الملك ابنة الوزير ، وتحدث مكيدة يترتب عليها أن يأتي جنود الملك بخوذاتهم النحاسية ويلقون القبض على الوزير ، فتستيقظ الفتاة مذعورة وكانت هذه آخر مرة تنعم فيها ست الحسن والجمال بحياة القصور ورفاهيتها ؛ فحين أفاقت وجدت نفسها سجينة . يستخدم الكاتب الحيل التراثية ، حين يخلصها الغول من محبسها ، بعد أن علمت بإعدام الأب ، ويرف العصفور فوق رأسها مشاركا إياها همومها ، وهي منطقة غنية بالأحلام وبتداخل الممكن بالمستحيل ، يسوق الكاتب هذه الأحداث برشاقة وبسلاسة مخليا المساحة لخطابه السردي الذي يلخص مأساة تلك الفتاة التي لم تدرك إلا متأخرا أن الشاطر حسن لم يعد حبيبها المنتظر ، ولم يقف معها في محنتها إلا الغول الذي أعطاها هذا الصندوق لتجوب به بلاد الله. هنا تتوحد المرأة مع شخصية ست الحسن ويعاد صياغة الحدوتة لتأخذ ملامح معاصرة :

(سمع الناس المتجمعون حول الصندوق ضجة عالية ، ورأوا جنود الملك مقبلين على جيادهم بخوذاتهم النحاسية وملابسهم الفضفاضة الملونة ، في أيديهم السيوف والخناجر اللامعة ، يشقون الصفوف بعنف وغلظة قاصدين بتصميم العجوز وصندوقها العجيب ، وقبل أ يصلوا إليها ، لوحت العجوز للناس وقالت وداعا .. واختفت هي وصندوقها في لحظة ، استحالت لعصفورة جميلة ، رآها الناس تزقزق وتحلق فوق رؤوسهم) " صندوق الدنيا، ص ١٨٠"

هي محاولة للتعامل مع التراث الشعبي بشقه الحي الفعال ، فلا يكتفي الكاتب بتوظيف الشكل بل يتجه للمضمون فيجري عليه تعديلا جوهريا ، ويرفض كل محاولة لتأميم الصراع ، وهذا هو جوهر الفكرة الأساسية التي ينهض عليها النص فيكتسب مشروعيته الفكرية ومرجعيته الجمالية كما لا يفوتنا أن نشير لامتلاك الكاتب لوعي مرهف عبر التنقل بين جماليات المكان ، وتداخل الأزمنة ، فيصبح ما تراه الحواس في صيرورتها تفجيرا لما في الأنثربولوجيا من طاقات تمس الذات الإنسانية ، وهنا تصبح الحكاية محاولة لإعادة كتابة الواقع بعد هضم التاريخ وفهم تعرجاته ، وانكساراته ، وما يعتوره من خلل مقصود ونقصان فادح.

الإرادة الإنسانية . مفهوم وتشكيل :

قبل أن نطوي صفحات المجموعة القصصية لابد أن نتوقف أمام مفهوم يتردد بقوة في نصوص المجموعة ، وهو قوة الإرادة البشرية ، وقدرة الناس على النهوض من كبواتهم ، وإعادة شحن النفس بطاقات تمنحها القدرة على العطاء ، والبذل والتضحية . ذلك أن كل خطاب سردي يكشف عن فكرة محورية تتضمنها الأحداث ، ومثل هذا الخطاب الذي أشرنا إليه في السابق يتم تخصيصه لحمل قضية أساسية ظاهرة أو مضمرة داخل أنساق الكتابة.

محمد عبد الله الهادي ، إذا جاز لي القول ، مهموم بوطنه ، منشغل بناسه ، تؤرقه مشكلات العدل الاجتماعي ، ومظاهر الطبقية ، واتساع الفوارق بين الناس ، ويشغله أكثر أن يداس تراب وطنه بأقدام غزاة غلاظ القلب .

ولاشك أن محاولة العثور على الخطاب الثقافي للأمة من خلال تحليل النصوص الأدبية سيضع يدنا على بعض السمات التي تميز تلك الكتابات المنحازة لقضايا قومية أو إنسانية فالإبداع بأشكاله المختلفة ولاسيما الأدب له حضور واضح حيث الاتكاء على آليات ورؤى متباينة ، والمتابع لهذه الأشكال من الكتابة " يجد الخطاب الأدبي الذي يقوم بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي ، الذي لم يدون ، وسيجد التعبير عن الكيانات الاجتماعية حتى تلك التي تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية والسياسية والجغرافية للمجتمع العربي " (٧) .

فبالطبع يمكن إدراك أهمية أن يكون النص الأدبي قادرا على استيعاب القضايا المعاصرة ذات الخصوصية ، وهو ما نجده متجسدا في النصوص التي نتعرض لها في هذه الدراسة فـ دراسة الإبداع كنص للبحث عن الخطاب الثقافي ، لا يعني تجاهل النصوص الفكرية ، لكنه يبين مدى محدوديتها بالمقارنة بالإبداع الذي يضم مفاهيم وصور شتى عن الحياة ، التراث ، السياسة ، الدين ، طقوس الحياة اليومية ، الأسطورة بالمعنى الإيجابي "(٨)

مجموعة من النصوص القصيرة احتشدت بصور شتى من صور قوة الإرادة الإنسانية ، وفيها تجسيد حي وديناميكي لرغبة شخصيات النصوص في الانفلات من مناخات القهر والانكفاء والهزيمة . سأبدأها بأهم لوحة قصصية في رأيي وهي التي تحمل عنوان " كفا قناص" التي يؤكد فيها الكاتب للخصم أن النزال ما زال قائما رغم المرور بهزيمة يونيو ١٩٦٧ ،. وبالرغم من أن القاص لم يذكر تواريخ دقيقة للحكاية إلا أن الإهداء الموجه للفنان احمد نوار يشير إلي حرب الاستنزاف التي كان قناصتنا يكبدون فيها العدو الصهيوني خسائر فادحة ، وربما تشير إلي ما تلاها من أحداث كحرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتي حقق فيها المقاتل المصري انتصارا تاريخيا على خصمه اللدود . يميل الكاتب نحو التفصيلات الدقيقة التي تنقل الحدث من مداره العام إلي خصوصية فريدة تهتم بأدق المشاغل وأكثرها رهافة :

(وظهر الهدف أخيرا في محيط عينيه ، هدف تحرر قليلا من وطأة الاختباء ، لابد أنه يعرف أن الصائمين مشغولون الآن بتناول طعامهم ، ضبط الهدف في بؤرة عينه ، حرك كفه وضغط بإصبعه الزناد ، دوى الطلق الناري في أقل من ثانية ، ورأى على الشاطيء الآخر كفا معادية عاجزة ارتفعت لا إراديا تصد - دون جدوى - الموت ، ثم سقطت على الرمال)
" كفا قناص ، ص ١٠٦ ".

هي تحية حارة وصادقة ومنتظرة للمقاتل المصري الجسور ، لكن بقية النصوص تقدم أوجها أخرى للكفوف " الإنسانية " فهناك " كفا الأم " وهي تتخبط في شباك خوفها حيث تدعو للابنة نادية بالعريس ، و" كفا نبوية " التي تمسح سلالم العمائر في البندر بعد أن اقعد زوجها المرض العضال ، وقد تابعت بحب جارف " كفا آل طعمة " ، حينما تحتل الجدة صدر المشهد فتوصي لحفيديها الصغيرين بأشيائها البسيطة وصناديقها

متيقة بعد أن تموت . إنها تحاول أن تتغلب على الزمن ، وتستميت من بل أن تعود العائلة متماسكة مترابطة ، وإن كان القناص المصري قد ووجه بتحية سردية من الكاتب باعتباره معاصرا لتلك الأحداث أو مشاركا فيها ، فقد كان " كفا الحلبي " دليلا قويا على طهر تلك الأيدي التي تدفع السوء مهما كانت الضريبة التي ستدفعها . في حديقة الأزبكية ستمتد يد سليمان الحلبي بالخنجر كي يغمده في صدر كليبر ليخلص الكنانة من قسوته بعد أفعاله العدوانية إثر ثورة القاهرة . في كل التجارب التي يرصدها الهادي تجده متمسكا بعنصر الحكاية ، متعاطفا مع الهم الشخصي للبطل ، مهتما بإبراز التفصيلات التي تكشف عن الباطن ، الخفي ، المستتر ، وهو مسلك يضفي على النص قيمة متزايدة .

إن حضور الإرادة عنصر أصيل إذا ما توقعنا من هؤلاء الناس على اختلاف توجهاتهم أن يقدموا شيئا ذا قيمة لأحبائهم ، للذات ، للوطن ، وهو نوع من التوافق الوجداني أن ينصب هم الشخصيات على الوفاء باحتياجات الآخرين سواء كانت مادية أم معنوية . وإن كانت الإرادة هي القوة الخلاقة للتجاوز والتطور فقد جاءت سرديا في نسيج متسق لا يعرف التنافر أو التناقض بتعدد لغوي حيث التناغمات الحوارية ، والسرديات تترى لتضفي على النص عمقا جماليا مثلما هو الشأن مع فيض الدلالات التي تنبع من كل عمل جميل ، قيم ، وخلاق .

حديث الذات . الكتابة كمهنة :

من اليسير على أي قارئ لنصوص محمد عبد الله الهادي أن ينتهي إلي نتيجة مؤداها أن الدوافع التي وجهت اختياراته في مجال السرد تتبلور في اهتمامه بما لدى الكلمة من تأثير ؛ لذا تبدو الكتابة مهنة عريقة ، ولكنها بنفس القدر يمكن أن تكون موقفا محددا ويقينيا من قضايا العالم والوطن والذات .

في كل نص هناك اختيار لوجهة البوصلة ، وقد كان عليه أن يرسم صورة للصراع مع الذات ، مع استقصاء الجوانب المتعددة التي تحدد موضوعاته ، وتحقق هذا التواصل الشفاف مع معاناته كأديب وواقع بيئته ودوائرها الصغيرة التي تتقاطع مع مجالات عمله ، وربما كان علينا أن ندرس تلك النصوص التي تردنا إلي علاقة الكاتب مع فكرة

الإبداع ، والغريب بل والمدهش في هذا الجانب أن معالجات الكاتب تميزت بقدر كبير من السخرية ، والمرح متضافرة مع ما يشعر به من مرارة ، فعلاقة الكاتب مع أهله وأصحابه تتراوح بين مفهوم مغلوط من جهة ، وبين إدراك ناقص من جهة أخرى . علاقة الكاتب مع نصه فيها مسألة التوحد ، وفيها هذا القدر من التمثل والاندماج الكامل . ينظر الناس للمبدع باعتباره " حالة " مرضية قابلة للشفاء ، وتصل العبثية إلي ذروة اكتمالها مع سوء التصرف الناتج عن فهم قاصر لحقيقة وضع الكاتب ، ومفهوم الكتابة ، وهو ما يتحقق في أكثر من نص بالمجموعة . إن القاص يفصح عن أحلامه ، ويدون هواجسه ، ويتصالح مع الأوراق التي عليه أن يسودها بكتاباته ، ويتحقق المعادل الجمالي متوازيا مع الطرح الفكري عبر الذات الواعية التي عليها مهمة إصلاح العالم.

نحن ندرك حقيقة " أن العمل الأدبي يوجد بدوره عند تقاطع المعنى والتأثير ، غير أنه ينبغي التأكيد في هذا الصدد ، على أنه من فصيلة القوة التي تولده ، وذلك بنفس القيمة التي هو عليها ، أي أولية وقائية تنتسب إلي الوازع الذي يحركها ، وإذا كان العمل الأدبي يروى فقط عن طريق لغة ذات سنن ، وازعا كبيرا وقديما، فإن البلاغة قد تكون كافية لأن تجرده من قناعه . على أن العمل الأدبي ليس قناعا للرغبة وإنما هو مترتب عليها ، ومثلها هو مآل للغريزة "(٩)

نوازع الصعود ومهاوي الإحباط ، وطقوس الكتابة ، وتحولات الواقع ، ومسارات السياسة ، وما تفيض به النفس الأسيانة للمبدع من حيرة وتشتت وانكسار كلها عوامل مؤثرة في إنتاج النص . مكابدات وعثرات تمر بالأديب وهو ينسى نفسه في معمل إبداعه، فهل صحيح أنه قد تزوج الكتب؟ هو سؤال حائر يتمدد باتساع نص يحمل قدرا كبيرا من فن الدعابة ورنة السخرية في كل منعطف حياتي يمر بالراوي الذي هو قناع الأديب في نص " عروس للأديب الأدباتي " ، خاصة وأن المرض يشتد بوطأته على الأم التي تريد أن تفرح بابنها ونتوقف لمرات أمام مشهد العودة من العمل وصفوف المعزين مع وفاة الأم ، ويدفع الكاتب دفعا لاختيار عروس يتوهم فيها حبها للقراءة ، كي تظل أبواب البيت مفتوحة ، ونزولا على رغبة الأم الراحلة . تأتي المفارقة من كونه يكتشف بعد أن دخل القفص الذهبي بقدميه أنها ـ أي زوجته ـ لم تكلف نفسها سوى قراءة صفحة الإهداء فيتأكد من جديد أنه سيظل وحيدا ، بائسا ، يخب في

تصوراته الذهنية وأجواء النصوص المحتشدة بأفكاره وأحاسيسه التي دونت على الورق لا أكثر . كل هذه التفصيلات يسوقها الكاتب بسخرية مريرة ، وبرشاقة أسلوبية ، وعبر سرد مرح ، بهيج ، يكشف عن جانب أصيل في ذوق الكاتب ومزاجه الذي يميل لحس الدعابة ، وهو ما يتحقق في قصة أخرى هي "الجائزة" حين يرن جرس الباب في شقة الراوي ويتقاطر أهل الجزيرة لتهنئته بعد عودته متأخرا من العاصمة ، وتجري مناورات لتوظيف المبالغ الطائلة التي توقعوا أنه قد حصل عليها نظير فوزه الميمون ، وكان عليه أن يخرج عليهم بالجائزة ، فإذا بها شهادة تقدير ، أي ورقة مسودة بتوقيعات تحمل عبارات ثناء لا تسمن ولا تغني من جوع . على أنه وسط هذه التقلبات التي يشهدها الكاتب نجد مناطق مضيئة وحس قروي أكيد يظلل الوصف لمقدم أفراد الأسرة فكأن الجائزة المتوهمة كانت سببا رئيسيا في عودة اللمة والتئام الشمل:

(كنت سعيدا لأنني أسعدتهم بحق ، لكنني كنت حزينا لأنهم كانوا يعاملونني باحترام زائد الحد ، كأنني صرت واحدا آخر من أبناء المدن ، ولست أخاهم الذي من دمهم ولحمهم ، لم يعودوا ينادونني باسمي المجرد كالعادة ، بل يكتفون بالأستاذ) ." الجائزة ، ص ١٣٣" .

هذا الانقطاع والانفصال المؤقت يتجذر في توقعاتهم حيث يتصورون أن فعل الكتابة قد رفعه درجات عن عوالمهم المتواضعة بينما الحقيقة تكمن في أن سر نجاحه يتبدى في حقيقة أنه قد أوغل فهما وتعاطفا وتورطا حميدا في حياة هؤلاء البسطاء ؛ فعبر عن صبواتهم ، وأحزانهم ، ومباهجهم بصدق وحب واستبصار إنساني عميق ، وانه لم يعرف التنازل عن إخلاص للقرية التي حملته طفلا فشابا فكهلا ، وقد حق عليه أن يحملها في قلبه مهما أوغلت الأيام في تحولاتها المؤلمة ، وتغيراتها الماكرة .

ثانيا - مجموعة " رجل وامرأة " للدكتور محمد عبدالحليم غنيم .

حين قرأت نصوص هذا الكاتب انتابتني دهشة شديدة ، وشعرت بأصابع ماهرة تصوغ مادة سردية غنية بالدلالات بكثير من التأنق والتعامل الحذر مع اللغة ، مع شطحات صوفية ، ومدارات جمالية أخاذة ، تأخذك إلي حيث يمكنك أن ترى المشهد القديم بأعين جديدة . فإن كان قاصنا الأول محمد عبد الله الهادي من جزيرة مطاوع ، فغنيم من بلبيس ،

وكلاهما ينتمي إلي محافظة الشرقية العريقة في إبداعها وعطاءاتها ، وبالرغم من كونهما ينتميان للريف المصري بل إلي نفس الرقعة الجغرافية فكل منهما له حقوله الجمالية المختلفة عن الآخر . وجدنا عند الهادي احتفاء قويا بالواقعية ، واقتناصا ذكيا لمفارقات الحياة ، مع رصد ساخر لوقائع الحياة وانكساراتها لدى شخوصه الذين يحبهم ويكتب من أجلهم ،أما الدكتور محمد عبد الحليم غنيم فهو يميل إلي أن يشكل باللغة تشكيلا جماليا مفارقا ، فيضفر نصوصه ببعد تخييلي حيث لا تدرك أين ينتهي الواقع ومتى يبدأ عمل المخيلة ؟ وهو يعيد اكتشافات السري من العلاقات ، ولديه حدس قوي بالهواجس والأحلام والكوابيس والرؤى التي تقود النص في مسارب جمالية متعددة .

توقف الهادي طويلا أمام أسرار القرية وهواجس ساكنيها فيما ركز غنيم العدسة أكثر على الآخر حين ينعكس أثره على الذات المتأزمة ، والنفس القلقة الحائرة الوشيكة على السقوط . .

أول تعرفي على غنيم كان من خلال مواقع الكترونية ثقافية عربية ، وقد صادف أن نشر فيها قصص المجموعة فرادى ، وقد انتبهت وقتها لأهمية ما يكتب ، وقدمت مداخلات حاولت أن ترصد سمات وملامح كاتب مثقف ، يتأمل واقعه فلا يستسلم لرتابته وتكراريته بل أنه يعلو عليه دون أن يفارقه كلية ، وتلك إشكالية أعتقد أنها واجهت الكاتب فتغلب عليها بحسن إدراكه وبوعيه الجمالي ، حتى أنه نجح فعلا في أن تكون شفرة نصوصه غير ملغزة ، لكنها في ذات الوقت غير متاحة لأية قراءة مجانية(١٠)

ونحن نقدم هنا قراءة لنصوص المجموعة ، محاولين تلمس بعض السمات التي تشكل خطوطا أساسية لكتابة السرد عند غنيم ، مؤكدين على حقيقة أننا نتلمس بعض الثيمات دون أن نقدم حصرا كاملا بكل ما يمكن أن تحويه مجموعة قصصية تحتفي باللمحة الخاطفة للواقعة التي يكتب عنها دون التورط الكامل والاندماج الكلي فيها .

كتابة الحواس :

في تجارب غنيم السردية اقتراب هائل من فكرة إدراك المعرفة بالحواس ، ومحاولة الاقتراب من الآخر عبر نطاقات سرية تؤمن بالسحر ،

وتوسع من مساحته مع الولوج إلي أعماق النص . إنه الإدراك الإنساني الذي يتخطى المراحل البدائية المبنية على أبعاد مادية وقرائن حسية لما هو أشمل وأبعد . الحياة تعج بالمفارقات وتحتشد بالأضداد ، والكاتب يمتلك إمكانية اختراق السائد والمألوف فيصبح ما تراه الحواس في صيرورتها اليومية محفزا للاقتراب المعرفي الكامل من حقيقة الأشياء . ناهيك عن التحقق التاريخي من الوقائع الذي بموجبه يمكن نقل النص من مستواه التوقعي البحت إلي مستوى آخر أكثر توثيقا ، ولعلنا لا نكون قد ابتعدنا كثيرا عن الحقيقة الإبداعية حين نقترب من العالم اللامرئي في القص حيث اللمسات الخفية ، والمعارج الفنية وعوالم الشطحات التي تنصرف عما هو عياني مجسد إلي ما هو معنوي متخيل . المهم كي يصبح النص متسقا مع جذره الواقعي الحي لابد من إدراك تلك العلاقات المندسة في ثنايا الوقائع اليومية التي قد نمر بها مرورا سطحيا عابرا.

في قصة " اللمس " يبحث الأستاذ صالح عن نصفه الآخر ، وفي موقف لا يعرف كيف حدث تلامس ركبته ركبة المدرسة العارية ، صحيح أنه شعر بالحرج ، لكنه ومن خلال موقف آخر يكتشف لغة اللمس عبر الأيدي . ويضفر الكاتب أحداثا واقعية تجري في المدرسة ، مع أحداث أخرى متخيلة ، ونستشعر عبر اللغة الرقيقة التي تصل حتى مناطق الشعر أن هناك أزمة التواصل الإنساني ، فاللقاء لم يكتمل ، والجلسة الرومانسية التي ظل يحلم بها لم تصل إلا إلي معنى باتر يتمثل في فقدان التواصل الحميم . اللمس هنا يلخص المسألة ، ويشكل لغة أخرى حساسة ورقيقة مع "سميرة احمد " التي بادلته نفس المشاعر ، لكن ثمة شيء يشير إلي انعدام الألفة ، وربما إلي العجز النفسي الذي أحبط كل محاولة للدفء والتواصل:

(تطلع إليها من جديد ، بدت له أجمل مما كانت عليه صباح اليوم ، كانت ركبتاه تلامس ركبتيها العاريتين أسفل المنضدة ، لكنه لم يشعر بذلك الإحساس الدافيء الحنون يسري في جسده . انتقل بنظره إلي سطح المنضدة . أطباقها فارغة تماما إلي جانب أطباقه المليئة لم تمسها يداه ، تطلع إليها مرة أخرى ، بدت عيناها جامدتين ، لم يقل شيئا : لماذا لا تأكل؟

شعر ببرودة تسري في جسده ، بدا له الجو باردا حتى الطعام نفسه بدا باردا . ـ سوف أدفع الحساب . لم يكن يسمعها . كان يحدق في الأشجار

الخضراء المصنوعة من البلاستيك تزينها اللمبات الكهربائية الملونة) • اللمــس، ص ٢٧•.

قد تبدو نهاية ميلودرامية هشة وبائسة ، لكنها تعبر أصدق تعبير عن مفهوم اللاتواصل ، والعجز عن الانسجام مع الآخرين ، ولم يكن • الأستاذ صالح • في النص يمثل نفسه بل يمثل جيل كامل لم يعد يعتقد في الرومانسية ، واللفتات الإنسانية بعد أن داهمت المادية كل الأشياء الجميلة في حياتنا.

منطقة اشتباك الأحلام بالواقع:

محمد عبد الحليم غنيم يشق طريقه في حقل السرد العربي عن طريق الغرائبية الشفافة ، والأحاسيس الطفولية البريئة ، والأحلام التي تضج بالمرح والتلقائية ، حين تتدفق لغته بغنائية رشيقة تمنح نصوصه طعم الشعر. لكنه لا يتخلى عن جذوره القروية التي تنشع بها نصوصه وإن بدا محلقا في الأعالي حتى أن الأحلام تحتل حيزا لا بأس به في نصوصه وتخالط النسق الواقعي ، فيمتزجان ، ثم سرعان ما تطغى الواقعية بسحرها مرة أخرى . عملية الإزاحة المرحلية تلك مقصود بها توسيع مساحة التخييل دون أن يمس الفيض الحلمي ركائز الواقعية خاصة أن الكاتب حريص على أن تكون اختياراته من نفس البيئة التي يعايشها ، فتراه يعمد إلي اللعب الفني والإيحاء بوجود تلك المنطقة المشتركة التي تجمع العناصر المتباعدة . و• إذا كانت هناك لذة في الألعاب بالكلمات ، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بأن اللعب بالكلمات يجلب اللذة . لأنه ونحن أطفال ، كانت لنا حرية اللعب بالكلمات للتلذذ بذلك . عن أحد مظاهر العملية الأولية ، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلي النكتة ، هو في الخلط أو على الأصح في عدم التمييز بين الكلمات والأشياء ، بين الصور اللفظية والصور الموضوعاتية، فالحقائق الفيزيقية غالبا ما يكون حضورها ملسيا ، وعلى أي حال فتمثيلها المتصور ليس متخيلا بمعنى وهمي • (١١). يتعامل الكاتب مع نصوصه بتلك الكيفية فيدخل من بوابة الحلم لواقع مريض، شاحب ، رث ، ويدمج العنصرين متخذا الحلم بوابة للقبض على التطلعات والأمنيات المستحيلة ، وربما للتخفيف من الإحباطات المتوالية ومظاهر العجز . في قصته الجميلة • مادة اسمها الكرنك • يبدو الراوي في حديقة

تتخللها أشجار عارية ، وهو يلبس جلبابا أبيض ، تمر به فتاة يظن أنه يعرفها ، فهي بالفعل زميلته في الكلية ، يمسك بيدها ويسألها عن نتيجة امتحانها فتخبره أن لها ملحقين في الأدب المقارن و" الكرنك" ، يشعر أنها ليست حزينة ، يسيران قليلا ثم يجلسان متجاورين . يكتشف أن قدميه عاريتين ، وقد علق بهما الروث ، تخرج من حقيبة يدها ورقة مالية من فئة الخمسة جنيهات تمنحها إياه . هذا هو العنصر التخييلي أو مادة الحلم ، وحين يفيق ويفتح عينيه تصطدم يده بورقة مالية مماثلة لكنها تختلف في شيء واحد ، إنها تحمل رائحة عرق أمه ، يذهب للكلية ليعرف نتيجة امتحان الليسانس فيقع بصره عليها في الكلية:

(وهناك في الكلية ، وجدتها ، كانت ترتدي نفس الثوب الذي كانت تلبسه في الحلم ، وتزين وجهها بشعرها القصير وابتسامتها المشرقة ، وأردت أن أحكي لها تفاصيل الحلم ، ولكنني خجلت ، وعندما عدت إلي المنزل كنت قد نسيت أن أقول : هل لدينا مادة اسمها " الكرنك ؟ " م " مادة اسمها الكرنك ، ص ٢١".

أشياء فنية كثيرة يمكن أن تقال حول هذا النص الذي ينجح نجاحا فعليا في دمج الحلم بالواقع بسلاسة ورقة ، مع المحافظة على مادة الواقع التي يعاد تشكيلها دون أن تفارق جذرها الحي . كما أن الرومانسية التي تظلل مشهد الحلم تهبط إلي طين الريف وروثه ، وفقره المادي المهين ، لكن براعة الكاتب تتأتى من قدرته على اللعب الجميل بالكلمات فنشعر بالأرواح تتحرر من قيود العوز ، ومن ضغوط المادة ، وتأتي المفردات التصويرية المغرقة في الشعبية كالسير حافي القدمين ، وكالجلوس على جذع شجرة عجوز ، وفي لمحة خاطفة يكون الصحو الذي يكتمل بالذهاب إلي الكلية ليستكمل الحلم دورته دون أن يتحقق الراوي من طبيعة ما يحدث ، حتى أنه يتساءل بعد أن ترك فتاته الجميلة : هل توجد مادة اسمها الكرنك ؟ والكلمة نفسها " الكرنك " تحيل إلي تاريخ عريق ، وتحتشد بركام هائل من المعاني كالنبوغ في فن العمارة ، ونقش الهيروغليفية ، وكوننا أحفاد الفراعنة ، وكل التداعيات الأخرى الممكنة . إن الكاتب لا يسعى إلي استقصاء كل هذه المعاني لكنه يترك الحلم منفتحا على احتمالات عدة ، وينهي نصه بسؤال غامض . وفي أغلب نصوص الكاتب هناك مناطق يتركها غامضة أو معلقة

لحدس القارئ واجتهاده ، فهو يعتقد أن مهمة القاص تتوقف عند حد سرد الوقائع بترتيب معين ، وعلى المتلقي أن يبذل جهدا في استقصاء المعاني الكامنة وراء النص .

دراما الحياة :

الحياة التي نعيشها مليئة بالدراما ، والكاتب مفتون بما تحمله الأحداث من دراما واقعية تتجدد دائما ، ويكون دوره أن يقتنص تلك الشحنات عالية القيمة من الصراع بين الأضداد والمصالح والشخصيات ليقدم لنا عبر السرد حياة كلها عنفوان .

الجميل عند غنيم أنه يولي اللغة همه الأكبر فيختارها رقيقة في مفرداتها ، ويعمد إلي الأساليب الهامسة في الأداء ، كما أنه يلمح ولا يصرح ، ويعكف على تتبع مصائر أبطاله في مواقف الصدام دون أن تعلو النبرة فيكشف عن وجوده العياني محملاً مواقفه بعناصر الدراما الممكنة . و" نظرا لمرونة مفهوم اصطلاح " دراما " وقدرته على استيعاب أشكال فنية متعددة ، فإن نظرة العصور المتعاقبة إليه كانت نظرة متغايرة متطورة وإن لم تمس جوهره الحقيقي " (١٢) ونؤكد هنا أن كلمة دراما باللغة اليونانية تعني " الحركة " ، ذلك أنها تحيل القضية الفكرية أو المشكلة الاجتماعية أو المسألة الإنسانية المجردة إلي حركة متجسدة عبر سرد أو حوار خلاق . في قصة " أين أنت يا أبا نواس ؟" تحضر الدراما بكل ظلالها ، وهي دراما المشاهد المتتابعة التي تقوم على مبدأ الصراع ، ولكن الكاتب يحيل الصراع المادي إلي احتدام نفسي تشكله اللغة ؛ فبطل النص وهو الراوي مدرس جامعي من أصول ريفية ، يصحبه الرجل المسئول إلي قصره في سيارته الفخمة ، كي يراجع رسالة ابنته الجامعية ، ويصوب ما بها من أخطاء ، وكالعادة في قصص غنيم تحضر المرأة فاتنة ، وجميلة حتى أنه يدهش لكل هذه الروعة ، وينكب على عمله ، وحين ينتهي منه يعرض عليه صاحب المنزل أن يتناول الغذاء على مائدته لكنه يشعر أنها " عزومة مراكبية " ، ويترك " الجنة " بتعبيره الذي يلخص به الكثير من الأشياء منها حدة الفوارق الطبقية ، ويهبط ليجد نفسه في الشارع وحيدا يسأل عن أرقام الأتوبيسات وخطوط المترو . انتهت القصة والتلخيص يفسدها فالنص قائم على مستويات متعددة من السرد ، وشخصية الراوي نهمة ، شغوفة بالنساء ، مرتبكة ،

لكنها صادقة مع نفسها . والحواس هي مفتتح النص فالرائحة هذه المرة هي التي توجهه ، كما أن فقرات ظهره تؤلمه ، وقد أمكن للقاص أن ينقلنا من نطاق شظف العيش والحياة على الهامش إلى نطاق من الترف والبذخ المتناهي بتمكن وسلاسة ، وسيكون من المفيد هنا أن أنقل المقطع الذي يعبر عن عطش الفلاح داخله ، ومخاوفه الراسخة ، وجوعه الجنسي والنفسي :

(ليست عزومة مراكبية ، إذن هي عزومة حقيقية ، أين أنت يا أبا نواس ؟ لا يا مضيفي العزيز أنا أقرأ جيدا ما خلف الكلمات . إنها حرفتي ، صوتك مختنق وذهنك بليد ، وزوجتك وابنتك جميلتان ، وأنا فلاح ، وعيناي رصاصتان من جوع وشبق . الظهر أبيض وفي الصدر شق مبهم يحتوي حرماني المقهور) "أين أنت يا أبا نواس ، ص ١٥".

أبو نواس هو النديم الذي يتمنى أن يقارعه كئوس الخمر ، ولكنه في إشارة أخرى خفية يمكن أن يكون المقصود حياة الترف والبذخ التي شهدتها العصور السابقة والتي تلقي به أرضا في دائرة الإملاق ، ولا يغيب عن فطنة المتلقي تلك الحالة من الانكسار والإحساس بالتصاغر الذي يلف البطل رغم حصوله على أعلى الشهادات الجامعية . إن الصراع الحي أو "الدراما" في هذا النص تتشكل داخل نفس البطل ، وهو يقارن حاله بحال تلك الأسرة ، وهو ينقل بصره بين الفتاة الرشيقة وأمها المليحة ، وحتى الخادمة السمراء سمرة جذابة . صراع نفسي ملموس وجوع عاطفي بين . إنه البطل المحبط الذي تكشف الأحداث جوعه الجنسي وكبته التاريخي بل كبت طبقته الاجتماعية كلها . أنظر لهذه الافتتاحية التي تعمق إحساسنا بأزمة البطل وقد اقتطعناها من مفتتح النص :

(رائحة العرق يفحها الجسم بتؤدة وصمت ، رائحة أعرفها ، تشبه رائحة الجنود المتوحدين في الصحراء ، تذكرني بأيام الجندية والقوة والفحولة الجنسية ، والآن وأنا أسير في شوارع المدينة النظيفة ، تواجهني الفتيات بجمالهن الصارخ ، أذرع بضة ووجوه ملونة وشعر لا أعرف لونه ، أما الرجال فألامس في أيديهم رائحة الترف وكثرة النقود ، فأقول لنفسي : كان لابد أن أستحم بماء الورد لأزيل هذه الرائحة) . "أين أنت يا أبا نواس ؟ ، ص ١٠".

هذا الإحساس العارم بالتفاهة وبقلة الحيلة نتيجة هذا الصراع الجواني المحتدم في داخله والذي ينتظر فقط ملامسة الطبقة الأخرى التي يشعر في

وجودها بالفارق الهائل . هي إذن - وحسب اعتقادي - أزمة شخصية ، ومحنة ذاتية لأن هناك أشخاص كثيرين يتخطون هذه الإشكالية بقناعة مؤداها أن الفقر ليس محنة ، وأن الرضا بما هو كائن وموجود أفضل من السخط الذي تتأزم به النفس الإنسانية . ويبدو أن الكاتب يحرص على اختيار أبطاله في ظلال أزمة طاحنة كي يكون الصراع قويا والشحنة الانفعالية في أوجها ، وتلك هي خطته في اقتناص موضوعاته ، وسرد حكاياته.

لوحات إنسانية :

تتضافر آليات السرد والوصف والحكي والحوار في تشكيل النص القصصي من خلال تشييد بناء غير تقليدي ، يقدم فيه الكاتب لوحات غنية متعددة الإدراك لخبرات إنسانية تحتفي بكل ما هو مهمش في الحياة . هناك الخبرة البصرية ، والتحقق الجمالي ، وإمكانية الولوج لما وراء الحدث المرحلي لرؤية ما هو قار وراسخ . قلنا أن الحلم هو الأفق المتجدد الذي يثير الحس المستقبلي ويدفع بنا نحو تشوف طاقات الغد ، ونضيف أن اللوحات الإنسانية التي يعمد الكاتب لتشكيلها بالموقف ، واللغة ، والصورة هي مرتكز غال وثمين في تجربته القصصية التي يمعن في تأكيدها عبر إخلاص واضح لفن السرد.

بالطبع هناك علاقات واضحة ومتسقة بين الأنساق التصويرية التي يعتمد عليها الكاتب وبين النتيجة النهائية لقوة الأثر عند المتلقي ، فلاشك " أن هناك مبادىء علاقية تصورية يقوم عليها اتساق جزء هام من النسق التصوري الذي يؤطر أنساقا فرعية معرفية وإدراكية ، وأن هذه المبادىء التصورية تمثل أساسا يمكن أن نشتق منه مجموعة من المبادىء العلاقية الدلالية تهم الأنساق الدلالية في اللغات الطبيعية " (١٣) ولإدراك طريقة التصوير عبر النسق اللغوي سنرجع لقصة " سلمى " فهي تعتمد في مادتها السردية على عنصر التصوير ، ويكون دور الراوي استقصاء حقيقة تلك الفتاة الشاحبة التي مرت بالمصادفة البحتة من أمامهم أثناء لعب الكرة ، فإذا بالكرة تصطدم بجسدها الصغير وتطرحها أرضا ويطير صندوق كان بيدها بعيدا ، لا يتوقف الأمر على بكاء الطفلة على مالها الذي ضاع " يقصد السجائر " ، بل يتتبعها الراوي فيجدها تنحني على الأرض لالتقاط أعقاب السجائر ومن خلال حوار قصير مركز يعرض

عليها أن يشتري لها رغيفا بأقراص الطعمية فتوافقه على الفور، ويدرك لحظتها أنها تجمع تلك الأعقاب لتشتري طعاما تسد به رمقها، وتنتهي القصة عند هذا الحد، ولكن المسكوت عنه في هذه الكتابة أن الطفلة تجسد شريحة كاملة من الأطفال المعوزين الذين تدفعهم ظروفهم لاتخاذ هذا المسلك، ولا يفوتنا أن نرصد الطريقة الميلودرامية في عرض المشهد، ربما ما خفف منها ذلك الحوار الشيق والبسيط والخالي من أي فلسفة، ويهمني هنا أن أوضح أن الكاتب كان حريصا على أن يصور المشهد بدون تزويق أو تجميل، وقد راح يسلط الضوء على منطقة معتمة في أحياء المدينة الفقيرة لأن القرية حسب علمي لا توجد فيها هذه المهنة:

(- ماذا تفعلين بأعقاب السجائر التي تجمعينها يا سلمى؟ ضحكت سلمى وسارت في طريقها دون أن تجيب على سؤالي. أكان سؤالي ساذجا؟ أم كان محرجا لها؟ تابعت سيري خلفها، وأنا أعيد عليها السؤال مرة بعد أخرى، وإذا بها تتوقف فجأة، مثل فرس حرون فكدت أصطدم بها، ثم واجهتني قائلة، وبسمة عريضة تفرش وجهها، وكنا قد اقتربنا من محل لبيع الفول والطعمية: اشتر لي رغيفا وطعمية وأنا .. ولم أدعها تكمل كلامها، قاطعتها قائلا: حاضر" سلمى، ص ٣٠).

هذا الحوار محتشد بالمفاهيم المتراكضة؛ فهو يعبر عن براءة الطفولة لدى الراوي - والذي هو طفل على أية حال - ويكشف عن المعاناة التي تعيشها تلك البنت البائسة، لكن تلك العلاقة التي نمت على حافة استبصار حي ومؤكد لما في الكون من خلل تدفع بنا نحو اعتبار اللقطة مصنوعة لهذا الغرض، فهي وإن لم تكن تطرح إدانة مباشرة للواقع إلا أنها تحمل إلينا الشعور بالمرارة دون استقصاء ما وراء الظاهرة، غير أن ترتيب النصوص داخل المجموعة تشير إلي مسألة مهمة جدا، وهي أن المعرفة التي نحصلها من قراءة نص ما تعود فتنعكس على النصوص التالية وهذا عنصر مؤثر جدا لكون النصوص تمثل حلقات متشابكة متداخلة قد تضيء تفصيلة أو مشهد في قصة ما تفصيلة أخرى في نص آخر رغم اختلاف الموضوع ذاته، وتنوع مادته.

أثرت فينا شخصية الطفلة التي حاولت التغلب على ظروفها بلم أعقاب السجائر، وكان الراوي حاضرا فأنقذها من محنتها، ولكن الكاتب يقدم لنا في لوحة شعبية خشنة بعض الشيء صورة أخرى أكثر إيلاما، وفيها تتضح معالم من الصور الحياتية لشرائح كثيرة تعيش على الحافة

، ويمكن أن نرى خلف السرد رنة المأساة مع تقديم اللوحة في إطار كاريكاتوري باسم كما سنرى في قصة " شاي بالنعناع " فالمكان الذي تدور فيه الأحداث بحي شعبي حيث يقف الشاب العاطل في الطابور وتقع عليه نظرات " الذئب البشري " فيقصده في خدمة بسيطة كي ينجز له طلبه وهو أن يشتري له علبة سجائر " مارلبورو " ويعود ببقية الورقة المالية من فئة عشر جنيهات. يوافق " آدم " على المهمة ، ويختفي عن عيني الذئب البشري ، وفي مقهى متواضع بأقصى المدينة يطلب شايا بالنعناع ويفتح جريدة المساء على باب وظائف خالية ، فقد قرر الاستيلاء على النقود , دون أي إحساس حقيقي بالذنب.

هذه فكرة القصة ، وقد كان الاستيلاء على مال " الذئب البشري " وسيلة للخروج من معاناة الفقر ، ولكنني أعتقد أن الكاتب لم يقدم لنا مبررات كافية ليبرر بها الفعلة المشينة للشاب ، فأغلب شبابنا يسلط سيف البطالة على أعناقهم لكنهم يجدون حلولا أخرى . أعرف أن الكاتب يريد أن يدين ظاهرة البطالة من خلال موقف حي من الممكن أن يحدث فعلا ، لكنني لم أتعاطف مع " آدم " ، فلا يوجد في تصرفات رجل الجمعية ما يبرر تسميته بـ الذئب البشري " ، وهذا لا يقلل من كفاءة القاص في رسم المشهد وإحكام التصوير:

(تطلع الذئب متفحصا الطابور ، يمكنه على الأقل أن يرى جيدا سحنة عشرة وجوه يقفون أمامه ، كان ثالثهم آدم ، عينان غائرتان وأنف دقيق وفم ممصوص ، كأنه لعجوز تجاوز الستين ، قليل الحجم ، قصير القامة ، لا أعتقد أن بنيانه يتحمل مثل هذه الوقفة أمام طابور جمعية لشراء لحم أو دجاج أو سكر ، من المؤكد كان سيفرم بين أجساد الدلالات) " شاي بالنعناع ، ص ٤٠.

الوصف الجسماني للشاب آدم وجدنا مثله في وصف الطفلة سلوى وكلاهما تعرض لموقف درامي انبنى عليه صراع أخلاقي فنجحت سلوى وسقط آدم - مع ما في التسمية من دلالات - وما يهمنا في هذه المعالجة أن الكاتب لجأ إلى تجسيد المشهد من خلال تصوير الحدث المركزي بشكل كثيف فجعلنا حاضرين بل متورطين في الفعل وتبعاته ، وهو ما يحسب لقاص يدرك أن اقتراف الكتابة ، والاقتراب من المناطق الشائكة اجتماعيا وسياسيا هو موقف ، ورؤية ، وانحياز .

ليس الفقر وحده أو البطالة هي فقط الدوافع التي تؤدي بالشخص إلي اتخاذ سلوك قد نلومه عليه فأحيانا يكون القهر أكثر بغضا واشد إيلاما من أي شيء آخر، وهو ما نجده في نص "مطاردة محسومة"، وفيه تصوير بارع لمدى ما تسببه مشاعر الخوف من قوة ضاغطة على النفس، وقد اختار الكاتب أن تجري المطاردة للراوي نفسه فيجد نفسه في مواجهة متلاحقة مع من يتتبع خطواته حتى أنه ليفكر في التظاهر بالموت كما تفعل الثعالب لكنه يلوم نفسه على هذا التفكير وحين يصعد الأتوبيس يكتشف أن حافظته قد سرقت منه وأن غريمه مازال مصرا على المطاردة فيتخذ قرارا بالتماوت غير أن ازدحام العربة لم تمكنه من ذلك. موقف عبثي وشعور متزايد بالقهر يصوغه الكاتب في حنكة موظفا كل الفنون السردية لتجسيد فكرته، وهو - أي الكاتب - سبق أن خصص مجموعة قصصية كاملة عن التلصص والتصنت باعتبارها سمات تحدد ملامح مجتمع يعيش فيه وإن كانت تلك الأفعال مسكوت عنها تحت غطاء المواءمة لا أكثر. والغريب في هذا النص أن المطاردة الدامية كانت تحدث ويتصاعد إيقاعها، وثمة عبارة تتردد وهي "يا زمان الوصل بالأندلس؟" فهل يريد الكاتب أن يحدث في أنفسنا توترا حين نقارن بين مجد تليد انقضى، حيث الأيام الخوالي بشموخها وعزتها، وبين الانكفاء والتصاغر اليومي الذي ينتهك إنسانيته في العصر الحالي؟ ربما، كل ما يهمنا في هذه الجزئية أن نشير إلي مقدرة الكاتب على إنشاء تلك اللوحات الإنسانية التي تتناول ذاته بنفس الكيفية التي يتناول بها حياة الآخرين، ومواقفهم:

(ابتعدت عنه، هكذا ظننت، ودخلت في الزحام، وأنا أشعر ببعض الأمان، حتى كدت أغني من جديد، ولكن وا أسفاه ! عندما التفت خلفي، وجدته خلفي يكاد يصطدم بي، والفتاة متعلقة في ذراعه، ويالها من فتاة كانت ذات وجه قبيح مثله!) "مطاردة محسومة، ص ٤٥".

تكتسي ملامح الفتاة قبحا باضطرابه النفسي الناجم عن مطاردة لا نعرف لها سببا، فكأنها نتيجة أقدار لا نملك إزائها دفعا، وهو نفس وجودي رائق يسري في خفوت بين أسطر النصوص ويلامس عصبا حائرا يكشف عن محنة الإنسان وانهزامه حتى، ولو انتفت الأسباب.

ذلك الهاجس الملح :

مثلما يبحث الكاتب عن تفسير لهواجس الشخصيات القصصية بالحلم ، ورموزه الدالة ، أو في تفاصيل المكان بتعرجاتها ، أو عن تحولات الزمن في انعكاساته على منظومة الحياة في الريف المصري أو في المدن القريبة التي يعمل فيها أبناء الفلاحين الذين تلقوا قسطا من التعليم أو هؤلاء الذين ذهبوا للغربة لانتزاع لقمة عيش شريفة ، فهو يبحث بنفس الدرجة من الاهتمام عن هاجس الجنس ، وكل ما يمكن أن يندرج تحت لفظ " العيب " باعتبار أنه مسكوت عنه ، ولا يكشف عنه إلا في السر ، وعبر جلسات حميمية ضيقة . ولما كان " الاتجاه الأدبي أو المذهب الفني ، هو عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما . من هنا يستحيل العمل الفني إلي ظاهرة مفتعلة ، لو جاءت نظرته والبناء الذي شكلهما مغايرين لتركيب المجتمع الحضاري الذي عاشه الفنان .. وهذا لا يمنع أبدا ، أن يتلون النسيج الفكري لحضارة المجتمع الواحد بأكثر من لون . بل إن ذلك شيء طبيعي - وحتمي - في عالمنا الحديث الذي تتنازعه أنظمة اجتماعية مختلفة بصفة عامة ، وفي المجتمعات التي تتباين فيها مصالح الناس وأساليب حياتهم في ظل نظام واحد بصفة خاصة " (١٤) وفي تجوالنا بين نصوص المجموعة سنعثر على لوحات حية مترقرقة بالضوء تصور معنى العلاقة الجنسية بين المرأة والرجل ، مستغلا الخيال الجميل ، والعبارة الطازجة ، والموقف الدلالي المؤطر بروح الدعابة ، فثمة رؤى إنسانية تحدد طبيعة هذه العلاقة التي قد يتحرج الناس في توصيفها والاقتراب منها ، غير أن عالم الريف البسيط ، بشمسه الساطعة ، وبانكشاف الأمكنة فيه جعل من الحكي " حول الجنس أمرا ممكنا .

فهاهو إبراهيم الفقي يعاني الأمرين بعد أن هجرت " عسرانة " بيتها وتركته خاليا بعد أن ذهبت غاضبة إلي بيت والدها كما لحق بها الأولاد . حين يعود يلقي بالفأس والمقطف بعد أن فشل في إيجاد عمل ، وحالما يستريح قليلا يذهب لأولاد الحلال كي يرجعوها إليه لكنهم يفشلون جميعا كما توقع . حينها يتحامل على نفسه ، ويذهب إليها ليقنعها بالعودة ، فيراها جالسة أمام طست الغسيل ، وفيما هو مستغرق في همومه موجها كلامه إليها ، في تلك اللحظات بالذات كان عضوه نهبا مشاعا لنظرات عسرانة الشبقة ، فضحكت في حياء وهي تشير له أن يسبقها للدار مع الأولاد ، وسوف تلحق به. عسرانة هنا تلخص الموقف

كله فهي في نظر أهل القرية " جمل ابراهيم الفقي " وهي قبل هذا وبعده تحتاج إلى " فحل " وقد جاءها الآن ، وهي ترفض نصيحة الأم العجوز بطلب الطلاق . عليها الآن أن تطيع غريزتها التي تحركت في موقف ساخر ضاحك. قد يجد القارىء تناصا بين هذه القصة وبين قصة محمد عبد الله الهادي والمسماة "جمل حمدان" ، لكن يمكن بالتدقيق اكتشاف فروق أساسية في أسلوب القص واللغة المستخدمة ، وفي موقع الراوي ،وفي طريقة المعالجة نفسها ، وأظن أن سبب هذا الاقتراب الشديد بين العملين ربما يرجع إلى استقاء المادة السردية من منبع " حكائي " واحد ، وقد قام كل كاتب بترتيب أوراق الحكاية ، وقدم كل منهما نصا يختلف في إيقاعه وشخوصه وحركته الداخلية ، وتفاصيله عن الآخر ، وإن اتفقت " الحدوتة". وهنا نحاول أن نقدم الفروق بين النصين بكل حياد :

١ ـ تلعب الشخصيات الهامشية دورا أساسيا في نص الهادي ومنها تسلط الشيخ تهامي ، وتلكؤ الأب عيسى ، فيما لا تلعب تلك الشخصيات نفس الدورعند غنيم بل تبدو شخصية هامشية مثل الحاج سعدني متعاطفة إلى أقصى حد مع الفلاح الأجير الذي لا يجد قوت يومه.

٢ـ يفرد الهادي مساحة لا بأس بها لسوق الاثنين ، ولغضب شلبية حين يعود خالي الوفاض لبيته ، فيما لا نعرف الشيء الكثير عن تصرفات " عسرانة " . لقد عمق الهادي الحفر في جيولوجية النفس البشرية ، وبحث في تاريخها بينما اتجه غنيم نحو تلخيص القضية لأنه سعى إلى الاقتصاد اللغوي واكتناز الحكي.

٣ـ المتأمل لعلاقة متولي الجمل بشلبية يجد أن علاقتهما بدأت مرحلة الجدية نتيجة ما حدث في غيط الطماطم حين طلب منها أن يشرب جرعة ماء ، فتحايلت عليه بالكلام الحلو ، ولم يدرِ بنفسه إلا وهي مكشوفة بين أحضانه تنهمر دموعها بغزارة على وجه معذب بالخطيئة ،في حين أن كل ما نعرفه عن المرأة الأخرى "عسرانة" أنها وافقت على الاقتران بابراهيم الفقي لأنه رجل " فحل " ربما في جثته ، أو لأنه وحيد بلا أب أو أم كما تقول لأمها العجوز .

٤ـ في نص الهادي حكايات فرعية ، وعلاقات متباينة بين متولي الجمل وأهل القرية فيما يأتي نص غنيم خاليا من تلك الحكايات ، فهو يتكىء على عنصر قص رئيسي ووحيد .

هـ أما عن اللغة فهي واقعية مشحونة بالصور البلاغية عند الهادي في ذات الوقت الذي نراها متقشفة ، مقتصدة وبلا أي زخارف أسلوبية لدى غنيم . وعلى وجه الإجمال فنحن أمام نسقين من الكتابة . الأول تجيء فيه الكتابة محتشدة بتفصيلات هائلة ، بحيث ترسم صورة الريف المصري باللون والحركة والرائحة والصوت بينما يتجه غنيم في الثاني نحو التجريد ، وتخفيض النص من تلك التفريعات السردية .

ولعلنا نتفق في كون الجنس يمثل إحدى القضايا الملحة في عالم الأدب ، و" لئن كانت العلاقات الاقتصادية والإجتماعية ، تكشف لنا جانبا هاما من جوانب الحرية لدى المرأة ، بمعنى أننا نتعرف على نوعية التحرر عند الأنثى إذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذي تعيش فيه ، ونظامه الاقتصادي ، فإننا نعثر في علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة الحاسمة للحرية ـ في مفهومها الحقيقي العميق ـ كما تمارسها المرأة وتحيا في إطارها . أي أن العلاقة الجنسية ، كانت وما تزال ، بمثابة المحك الاجتماعي الذي يحدد لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما تراها المرأة بل كما يراها المجتمع" (١٥).

على أن التفات الكاتب لأهمية الجنس كعنصر مؤثر في حياة القرية المصرية لم تدفعه للاستخدام المجاني له بل كانت اختياراته متسقة إلى حد كبير مع عامل الموضوعية والصدق دون أي محاولة للإخفاء والتمويه . لقد كانت المرأة دوما حاضرة ، وقد اقترنت في كتاباته بفكرة الجمال ، ولا أظن أن قصة خلت من وجودها العياني المؤثر والخلاق .

التشكيل باللغة :

لاشك أن القصة القصيرة المعاصرة بتقنياتها الحديثة ومناخاتها النفسية المتراكبة قد أضحت إيقاعا شديد الملاءمة مع ظروف العصر بتغيراته المتلاحقة المتوترة . تلعب اللغة دورا أساسيا في تحقيق وظيفة التعبير داخل السرد ، وهي لا تقتصر على ذلك بل تشكل الجو النفسي الذي يحوي الحدث، ذلك بسبب " إن الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدي وظائفها داخل الموقف باعتبارها فهارس على حد تعبير " بيرس " ، وهي تصاحب الإيحاءات والإشارات التي تزود بالمراجع ، وفي داخل اللغة

المكتوبة تقود الكلمات إلي شيء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها في داخل القصيدة تفقد هذا وذاك" (١٦)

سوف نستبدل القصة بالشعر ، ونزعم أنه في وجود سرد متماسك يتم بناء تصور درامي عبر اللغة ، فالكلمات هنا لا يقتصر دورها على نقل التجربة بل يتخطى الأمر ذلك لمهمة أساسية ضرورية وملحة للغاية هي التدخل بقوة في تشكيل الحدث بصبغة معينة ، مع ما في ذلك من طبيعة مهمة الكاتب في تشكيل هذه اللغة لتتسق مع هدفه من فكرة " القص" . إن المعلومة تتكرر ، والأحداث تمضي ، وقد يقدم الكاتب على تفكيك المشاهد وعدم تحديد الذوات والأشياء تاركا ذلك للمتلقي ، وهذا الانطباع بالغموض النسبي تجده عند غنيم حيث الولوج إلي منطقة في الفن بعيدة وعسيرة ، وحيث الكلام يتلون بإحساس الذات وطبيعة الصورة المشعة أو المنطفئة . في نص " رجل وامرأة " يتم رصد حالة الملل الزوجي الرتيب من خلال ثلاثة أصوات . الراوي يتحدث عن بطل غائب ، يشرب قهوته الباردة التي صنعها لنفسه ، ويقبل زوجته النائمة ، فيما طفله يتقلب في سريره ، حينها بالضبط يصدر الباب صوتا مزعجا أثناء فتحه ، فيحرص على ألا يتكرر ذلك أثناء الغلق . هي تفصيلات صغيرة تدلل على حالة السأم وتكون خطة الكاتب أن يعبر عن هذه الأحاسيس من خلال صوت المرأة (الزوجة) مرة ، ثم يتبعه صوت الرجل (الزوج) مرة أخرى ، وهو في هذه الفقرة الختامية يثور على رتابة الحياة ، ومألوفية الأفعال ، فهو بحاجة إلي أن يحرر نفسه من ضغوط الحياة الزوجية التي تبدو له كسجن ، وفي الحقيقة أن كل إحباطات الواقع التي لامسناها في نصوص الكاتب السابقة تقع خارج إطار البيت أو الدار ، وهي التي تدفع شخوصه إلي هذه الحالة من التمرد ، ولنتوقف مع رؤية الزوجة لأفعال زوجها فهي تعكس الموقف النقيض الذي يحتل في النص أقل مساحة :

(لا أطيق رائحة القهوة ، باردة كانت أم ساخنة ، وقبلني وأنا نائمة ، لماذا يوقظني؟ رائحة فمه كريهة ، خليط من رائحة التبغ والقهوة وبقايا طعام متخمر ، أقول له أغسل أسنانك ، فيهز رأسه بالإيجاب ، ومع ذلك يعتبرني متخلفة ولا أفهمه ، فنان ، يظن نفسه فنانا ، وهذا الطفل الذي سهرني طوال الليل نسخة أخرى من أبيه) " رجل وامرأة ، ص ٠١٧ .

هذا الرفض المتبادل يبدو أنه يأخذ أشكالا متكررة في النصوص ، ودعونا نقف أمام العنوان في "رجل وامرأة " تأتي على سبيل التنكير لتفيد العموم ، ومجرد اختيار الكاتب لعنوان تحتل فيه المرأة مساحة تساوي الرجل أراه هنا أقرب إلي الاحتجاج أكثر منه اعتراف بالأمر الواقع . تلك القصة التي أرى فيها تجريدا شكليا تختلف عن قصة أخرى لنفس الكاتب تبحث عن الزوجة النكداء العاقر التي تلح على زوجها كي يخلع طاقيته ، كما ترفض أن تنام معه إلا بعد أن ينفذ طلبها ، وهو حزين لأن والده باع الحصان يوم أن عرس بأمه ، والعصا تصلح لقرع المرأة الغبية وبها ينخس الحصان الذي يركبه ، ولا يكون أمام الزوج المثقل بأحزانه إلا أن يذهب إلي دنيا الخيال فيفرح بظهور جنية رائعة الجمال تعطيه الطاقية ليلبسها ، وتدس في يده العصا كما تسلم له فرسا يطير به نحو القصر ، فيجده خاليا .

إن القصة داخل قصة تقنية ألفناها في " ألف ليلة وليلة " وهي موظفة هنا بتوفيق كبير ، ويكشف النص عن تلك الزوجة المتسلطة النكدية التي تمرر عيش الزوج البائس فلا يجد مفر سوى الدخول في أعطاف حكاية وربما كان الباعث على ذلك افتتاح العمل بوجود صورة الجدة ، والجدات غالبا مفاتيح طيعة للحكي . هو إذن تنويع على نفس اللحن بصورة تحتفي بالأسطورة ، ومن خلالها يمرر الخطاب المناوىء عن مفاسد المرأة ، ومباذلها ، وسوء حظ الشاعر إذا ما اقترن بامرأة عقلها فارغ :

(هي بالفعل نكداء ، والمنكود هو أنا ، تجعل من ليلي نهارا ومن نهاري ليلا ، ولا حول ولا قوة إلا بالله ، ما علينا ، المهم أن النكداء ترى دمي ثقيلا وأنا مرتد هذه الطاقية ، لا تخرج معي إلا إذا خلعتها ، وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد ، وإلا ما كان هناك مشكلة بالمرة ، إنها باختصار تريد حرق الطاقية ، ياللغباء) " حكاية الشاعر المنكود وزوجته النكداء ، ص ٩١".

رغم الظرف البادي في أسلوب الكاتب ، والسخرية التي تتقاطر من الأسطر ، وجمال سرده ، فثمة عرق دساس يتحدث عن كون المرأة في الغالب تبحث عن مرارة الحياة ، وهو رأي للكاتب يصل لدرجة اليقين بدليل اختياراته رغم أنه مولع لأقصى درجة بجنس الحريم حالة كونهن جميلات كاعبات.

الترميز ، و قص اللمحات الخاطفة :

تتفجر مجموعة من الدلالات الحية واليقظة مع عدد من النصوص القصيرة التي تقدم شكلا خاطفا يعتمد على اللمحة والإيماءة وحسن التصرف في المواقف السردية . محمد غنيم لديه حدس قوي بأن القص الحديث ينبغي أن يتخلص من الثرثرة اللغوية ، وأن يعمد إلي قلب التوتر الناشيء عن حدث رئيسي كي يتم من خلاله فكرة التدوين السردي . وهو يعتمد على خبرته الشخصية وعلى جوانب الإلهام التي تشبه الخفقات الإبداعية واللوامع الصوفية ، ونجدنا في هذا الصدد نستشهد بالباحث الأسباني "آمادو ألونسو" الذي يرى " إن المنابع الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة خفقات حافزة ، وعلى هيئة ردود فعل " (١٧) والفرصة التي توفرها هذه النصوص القصيرة للقاص ثرية فهناك مساحة للاكتناز اللغوي ، ولفيض الدلالات ، وللتكثيف في رصد المشهد بالإضافة إلي اختراق النثري بسند شعري أصيل ، وهي كلها مسائل ترتبط بقدرة الكاتب على الإبداع ، " والحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو ـ من حيث هو فعل ينصب على الشاعر ـ يفترض وجودا مسبقا لخبرة شخصية تترك على سبيل الاستثناء آثارا مرئية . الإلهام هناك حيث يمجده المجدون باعتباره موهبة إلهية ، ويحيطونه بهالة قدسية. الإلهام بحسب الاستخدام اللغوي هو العنصر الفني الذي لا يمكن نقله ولا يمكن التحدث عنه . الإلهام هو تلك النقطة التي يومض فيها كيان العمل الجاري ابتداعه ، ومضة كالبرق تظهر من بين كمية المواد الممكنة وإمكانات التشكيل المختلفة" (١٨) هل في كل كتابة إبداع ؟ هذا سؤال أساله نفسي كثيرا ، ولي اجتهاد حول هذا الموضوع مؤداه أن هناك كتابة تنحو نحو تكرار النموذج والاحتذاء بالمثال السابق ، وهي بسبب التقليد تقف جامدة لا تعطي جديدا ولا تمنح دهشة ، وثمة كتابة أخرى تحاول ضرب سقف النص الجاهز والاجتهاد في تلمس طريقة جديدة من الأداء .

هذه المجموعة من النصوص القصيرة تمتلك الصفة الأخيرة ؛ فهي ترتكز على الترميز ، وتقد م خطابها السردي في حساسية بالغة تكشف عن شدة الوعي بقضايا الإنسان المعاصر ، وهمومه ، وارتباكاته ، ومحنه الذاتية وانكساراته القومية في آن . تقدم كل ذلك مع تفادي التصريح الواضح ، لأنها تقع في تلك المنطقة المتجاذبة بين الوضوح والخفاء ، وهي تتلمس لغة شفيفة تقترب من لغة الشعر دون أن

تقع في أسره ، وهي ترج الأحداث رجا وتشتبك مع متغيرات السياسة ومكائد التاريخ عبر هموم شخصية شديدة الخصوصية.

إنها " قصص قصيرة جدا " ولكنها تملك خامة فنية تتسع لهموم ومفاهيم وقضايا دالة متعددة ، ففي نص " بينما تشير بإصبعها نحوي " نجد الأستاذ يقرأ قصة " الراوي " فيما يده تعيد ترتيب زهور البلاستيك البيضاء ، وحين تبتسم الفتاة الحسناء في نفس الجلسة ينتبه لها الأستاذ ويشملها برعايته ، فهي تمتلك صدر عار وعاطل إلا من نهدين بدا أنهما على غير وفاق ، يتحدث الأستاذ عن القصة وفنياتها فيما يكون الراوي مشغول بالحسناء التي توشك أن تقع في قبضة الأستاذ . حين يتهيأ للخروج متراجعا إلي الخلف تشير الحسناء بإصبعها نحوه. شكل كابوسي نتلمس فيه رائحة كافكاوية ، واقتصاد في الحكي ، وانعدام مقصود للترابط السببي داخل العمل ، مع وضوح فكرة النكوص التي تتلبس أبطال محمد غنيم ، فشخصياته في هذه الباقة القصصية مستغرقون في متاعبهم الصغيرة ، يختزنونها داخل صدورهم دون أن يجرأوا على البوح بها .

في نص " لأنه تحسس جيبي " نجد شابا نحيلا يجلس في مقهى ، ويأتي الجرسون كي يضع كوب الشاي ، وينصرف غير أنه يعود ثانية ويضع قطعة سكر في الكوب ، ويقلبها بالملعقة . بمجرد أن يفعل ذلك يمتلىء ذهن الشاب بالهواجس وتحيط به الظنون ، يفكر في الانسحاب وترك ثمن الشاي والبقشيش . ينتهي النص بتلك النهاية المفتوحة ، بعد أن يصدر لنا القلق ، ويدفعنا لتساؤلات وجودية عن المعنى الكامن خلف حركة الأشياء ، وهي تساؤلات وجدناها مبثوثة بصورة جنينية في القصص الطويلة ، ولكنها تتكشف هنا بقوة ، حيث نتأكد أن الخط موصول بين أسلوب اللغة وطريقة القص ، فهناك مكابدة من نوع ما ، وألم خافت لكنه عصي على التصنيف ، وأسئلة تترك بلا أي إجابات ؛ لأنه لا يوجد لها إجابات أصلا ! فمن الذي دفع الزوجة مثلا لترك بيت زوجها في " عسرانة " ، وما السبب الحقيقي الذي يجعل الجد يصحب حفيده بالذات إلي الصيد الباكر في " يوم الصيد " ! كلها أسئلة لم ننشغل بها لأن مساحة القص كانت تمنحنا فرصة للتدقيق في مناطق أخرى وتلمس السرد مقترنا بتفصيلات تبهرنا بتقلباتها ؛ لكنه في تلك المجموعة من النصوص يطرق الحديد ساخنا بعد أن يضع النقطة الأخيرة بعد جملته

النهائية . ولأن السرد مكتنز بلغة موحية ، وحمالة أوجه ، فإن الأسئلة تظهر على السطح ، وإن كان القاص يترك لقارئه فرصة للتأويل ، وهو ما نراه في نص " الوقوف في المنتصف " حيث يمكن لنا أن نصنفه كنص عبثي في لغته وتوجهاته ؛ فالمرأة ذات الصلعة والتي ترتدي باروكة شعر زرقاء اللون تدعي أن البطل هو أخوها السفلي لذا تسحبه من يده وتأمره أن يخلع ملابسه قطعة قطعة ، كي يصير عاريا ، وحين يرفض ، ويهم بالخروج من الغرفة بعد أن يرتدي ملابسه يجد الباب مغلقا وينحبس صوته حين يراها تخلع ملابسها كي تنفرد به . فكرة العري عبر عنها " فرويد " في كتبه لتفسير الأحلام ، وهي تحمل معنى فقدان الأمن ، والخوف من الآخر ، وجل شخصيات غنيم لديها نفس الأحاسيس بشكل أو بآخر . تتفجر اللحظة الدرامية لهذا التعري المخيف ، لأن فيه انكشاف وفضح وإحساس شديد بالذنب . إنه فزع ميتافيزيقي ، وفراغ كوني ، وتشتت ذاتي ، يؤدي إلي هذه المشاعر المتضاربة كما في نص " الخوف " والعنوان يشي بالفكرة الأساسية التي تتجلى في أن الأب يوشك على فقد عقله ، فهو خائف من الفقر والجنون ، أما الراوي فيده تؤله حيث لا يكف عن الضغط بسن القلم حتى يخترق الورقة ، يعز عليه أن يكتشف أنه لم يخلق للكتابة . في شوارع المدينة يسير جائعا ويتصفح بعض روايات مكتبة قريبة من الشارع ويكتشف أنه لم يعد لديه رغبة في تناول الطعام ويقترح أن يعود بنصيبه من الطعام لأمه المسكينة التي تبدو حزينة أما الأب فهو مكدر ومكدود ، وهو كشاب ينتظر الغد حتى يذهب لاستلام عمله كمدرس . يتجدد شعور الراوي بالخوف ، وتقنية الكتابة التي اتبعها الكاتب في هذا النص تعتمد على منطق التداعي مع استخدام الطاقات الإيحائية للمفردة اللغوية ، ونلاحظ أنه على مستوى التواصل والتعرف على البطل وصديقه لا يحدث إلا عبر وسائط مادية كتناول الطعام ، وربما لجأ الكاتب إلي شحن طاقته الوصفية بصدق حقيقي تأتى من تورطه في المشهد حتى ليظن المتلقي أن القص هنا هو جزء من سيرة ذاتية أو هو " عرض حال " بطريقة يلعب فيها فن الإزاحة الدور الرئيسي . قد تنحو المعالجة باتجاه الترميز مثلما نقرأ في نص " صورة معلقة على جدار " فهناك رجل يتجول في المدينة ، متعجبا مما يراه في السوق حيث للناس ذيول ! فجأة يقتاده ثلاثة رجال ضخام الجثة إلي المخفر ، وفي غرفة مظلمة يسجن ، ويكتشف أن تهمته أنه قد بتر ذيله ،

وفي المواجهة كانت ثمة صورة معلقة لحمار ضخم . الترميز هنا مكشوف، وأعتقد أن الكاتب لم يترك الحكاية لتختمر في ذهنه وسارع بالكتابة الأولى ، فهو في وصفه للبطل لم يمنحنا فرصة اكتشاف الأزمة بل توالت المحنة بتداعياتها في مساحة جد صغيرة فلم يترك النص الأثر المطلوب رغم أن الكاتب قد عمد إلي نهاية صادمة . وأظن أن الاستخدام الملح لهذا الرمز دفعته لكتابة نص آخر متفرع عن هذا النص لكنه ينتمي إلي مجموعة القصص غير القصيرة وأقصد به نص " حكاية رجل بلا ذيل" فالحدوتة واحدة ، حين يصحو الرجل من نومه ويقرر أن يمتنع عن تنفيذ قانون حاكم المدينة بعدم مغادرة البيت . في الشارع تضايقه الرائحة الكريهة التي تكاد أن تخنقه ، وحين تقع عيناه على امرأة ساحرة بقوام رشيق ووجه شفاف يكتشف وجود ذيل لها موضوع في جراب أنيق . إنها الرؤية الصدمة ، ويكون الأمر محرجا عندما يكتشف أن وجود إنسان بلا ذيل في هذه المدينة " المنكوبة بالتأكيد" يمثل مشكلة لا حل لها. يحاول أن يتذكر طريق العودة إلي البيت بلا طائل ويشعر بالضيق فما من رجل أو امراة يسير إلا وتحاصره سهام العيون من كل جانب . في صباح اليوم التالي ومع إحساسه بالتآلف والتعود على ما رآه يهجم عليه ثلاثة رجال بالملابس الرسمية ويقتادونه إلي المخفر ، وهناك يأمره المسئول بخلع ملابسه كلها أمامه فيكتشفون خلوه من الذيل ، فتوجه إليه تهمة بتره ، وهي كما يقول الرجل ذو النظارات بدعة يعاقب عليها القانون في شريعة المدينة المقدسة .

الترميز السياسي واضح ، والمساحة التي يلعب فيها القاص اتسعت هذه المرة لتقديم تفصيلات تبرر ما حدث ، وأن تنتهي القصة بموت البطل بعد أن منعوا عنه الطعام والشراب أمر حتمي . لكنني لم أستسغ نهاية النص التي جاءت كالتالي " فحبسوه ومنعوا عنه الطعام والشراب لمدة ، فنفق ومات " ، ذلك أنه لم يدجن ، ولم يوافق على ما رآه فهو الموت إذن أما من ينفق فهي الحيوانات . وقد يتبادر إلي ذهني سؤال : هل تحتمل مجموعة مكونة من ٩٦ صفحة من القطع الصغير أن تضم نصين يتناولان نفس القضية ؟ وهل كان من الأوفق للكاتب أن يحذف أحد النصين أم لا ؟ وجهة نظري الشخصية أن القصة الأخيرة رغم طولها كانت الأقرب إلي فنيا فهي تكشف عن اضطراب القيم ، والتحولات المهينة في واقعنا العربي ، وهي محاولة لإدانة الصمت ، لكنني في نفس الوقت لم أتعاطف مع هذا الرمز

بالذات ، لأن الناس ـ أقصد ناس هؤلاء المدينة الافتراضية ـ مغلوبون على أمرهم ، وكون البطل هنا يبدو وحيدا غير مدرك لما حدث من تشوهات لا يعفيه من التورط الكامل في كم التشوه والنفاق والكذب الذي ألم بواقعه الفانتازي ، وترميزه الغريب .

لكنني أعود لسلسلة النصوص القصيرة مرة أخرى فأجد روح الحكمة ومظان الأمثولة في نص " لأجل أن يكون في يدك صنعة تنفعك " وهي حكاية صياد يكلم الخليفة فيشير عليه بأنه إذا أراد أن يتعلم الصيد لكي تكون في يده حرفة تنفعه فلابد له من جبة يرتديها. وحين يتلفت الخليفة لا يرى أحدا ، لكنه يسمع صليل المفاتيح في يد الحارس . مثل هذه الأمثولة وغيرها من نصوص متكئة على مادة تراثية تحتاج إلي حيز أوسع للعب الفني كي يمكن إعادة صياغة الحكاية بزخرفة فنية عالية تمنحها الرونق والبهاء . إن عناصر اللمس ، والشم ، والمضي في استنطاق الحكايات التراثية ، والترميز السياسي ، وتراسل الحواس ، واقتناص البهيج من قلب المأساة ، كلها عناصر للنص القصير عند غنيم ، على أن أهم ما في هذه الأعمال هو شجاعة الخروج من الأنساق التقليدية للقص إلي مناطق تجريبية ، وامتلاك المقدرة على التلوين السردي .

نصوص طلقسية :

بعض نصوص غنيم تحمل سمة السرد الطلقسي حيث تحوم اللغة ،وتصدر إحساسا عارما بالسحر ، والخفاء ، وكل ما من شأنه ابتعاث ظنوننا القديمة ، بعتاقتها الملغزة . نحن دائما ما نميل إلي تلك المناطق الخفية ، والمضببة ، ربما لأنها تخضع لعنصر الاحتمال . نصوص لا غناء فيها ولا توقيع ، لكنها تملك طرافة اللفتة ، وبكارة الوصف ، وتشعر معها بنوع من المتعة المضاعفة.

ثمة نوايا تتوزع على مثل هذه الأعمال . خيرة أو شريرة ، فيها من المستويات الدلالية ما يجعلنا نتقصى عنفوانها وترجيعاتها الحكائية . الشخصيات تمد حبل الكلام حتى نهايته ثم تمنحنا تأويلا يتسق مع ما نستشعره من إضمار أو علن.

" إن الناثر لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الإجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية

وطرائق الكلام ، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ، وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، والمركز نواياه الشخصية" (١٩)

وهو يستشرف ما في داخل المشهد من معان وطاقات خلاقة ، ويعتصر تلك اللحظات المأساوية التي يمكن رغم قتامتها أن تمدنا بفهم متجدد وأصيل للغز الحياة .

في نص " شعرة ملح" نجد الراوي يرصد بكاء الطفل والأم عاجزة عن فعل شيء لأن اللبن قد جف من ثدييها ، وعندما يعود الأب لا يفعل هو الآخر شيئا ، وتحضر الجارة العجوز كي تطلب شعرة ملح . ثمة أخبار عن الحرب نصف كاذبة ومع البيان الحربي الذي يطلقه المذياع تبدأ راقصة معروفة في الشدو بأغنية وطنية حماسية ، وفي التلفزيون يشاهد الرقص ، ويتكرر العري ذاته ، كما يستمر بكاء الطفل :

(كانت الراقصة لا تزال ترقص عندما عادت جارتنا العجوز مرة أخرى ، ومالت على أبي هذه المرة . قالت كلاما في أذنه كنا نسمعه لكننا لم نفهمه . عندما انتهت قام أبي ، أطفأ التلفزيون ويصق في وجه أمي ثم خرج مع العجوز ، هنا فقط أجهشت أمي بالبكاء) " شعرة ملح ، ص ٨٤" .

هذا الطقس العبثي ، وما فيه من رقص يحاط بغموض شديد ، وجفاف اللبن من صدر الأم مع طلب الجارة شعرة ملح ، وما يتبع ذلك من أخبار الحروب ، كلها تصب في تيار حكائي شعائري ، مع إبراز ما في هذه العلاقات من تفسخ وتشتت ، وكتابة مثل هذه النصوص يحتمل الظن والاجتهاد وإمكانية واسعة للتأويل . تلك النكهة المميزة نستشعرها منذ أول جملة في النص وحتى مشهد الخروج المريب للأب مع الجارة التي تقوم هنا بنفس دور الساحرات في المسرح الإغريقي القديم .

ثيمة الرقص كشعيرة تؤدى في الاحتفالات الجماهيرية ، وتحتل مكانا في نصوص أخرى للكاتب ، ففي نص " المتفرجون" تتوشح المرأة بالسواد ، وتخفي كل معالم الجمال في جسدها وتتوجه نحو المنصة المنصوبة وسط الميدان الكبير الذي يتوسط البلدة ثم تصيح تاركة يديها طليقة في الهواء ومع تقاطر المارة بين مشفق وخائف راح كل يرميها بما جادت به نفسه من أوراق مالية . تخلع المرأة ثوبها الأسود ويشع من عينيها بريق الشهوة وتبدأ همهمة الجماهير في التصاعد ، ومع هتافهم

المدوي يبدأ رقصها ، وما تلبث أن تختفي من على المنصة ، وهنا يضج الجمهور بالصياح ، ويتحولون جميع إلي الرقص العنيف .

لا أريد أن أفسر القصة ، ولا أن أبحث عن طاقاتها الترميزية ، وإنما سأشير إلي هذا النهج في الكتابة الذي يقدم لنا مشاهد أقرب إلي الأفعال الطقسية حيث يكمن السر في النزعة الاستعراضية لدى الناس ، فحين يغيب وعيهم ترتفع الصرخات ويبدأ الرقص المحموم . هو ترميز مقبول ، لا يجرح المتلقي الذي وجد نفسه في نصوص سابقة للكاتب أقرب للحمار بذيل أو بدونه. إنه شكل من أشكال تقديم القرابين بعد تحويره ، ففي المعابد القديمة كان على عامة القوم أن يقدموا القرابين للآلهة كي ترضى عنهم ، بمباركة الكهان ، وكانت بعض الديانات تسفك الدم ، وهنا ـ وللملاءمة العصرية ـ تحولت المسألة إلي مجرد تقديم رقص عنيف ، والانخراط في جماعات تصرخ صرخات محمومة ، ويصل الأمر إلي درجة غريبة من التوحد مع الظلال التي يبتعثها المشهد كله . إنها محاولة للاقتراب من حافة الحياة في منطقة برزخية حافلة بالغرائب والمسرات الغامضة ، والظنون المعتمة ، والخفقات المرتبكة .

طقس يقتنصه محمد غنيم بالسرد كي يزيح الواقعية ـ في نسقها الريفي المتأصل ـ من معمله الفني غير أنه ما يلبث أن يجد نفسه متورطا في تيار الحياة الكاسح الذي يكشف كل حيلنا من أجل تأجيل الصدام مع القتلة العصريين!

دمياط في ٢٢ / ١٠/ ٢٠٠٦

هوامش :

(١) د. عبدالمنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، كتابات نقدية ، العدد ٦٧ ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٧، ص ٦٣.

(٢) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧، ط٢ ، ص ٤٧. وقد قمنا بالتصرف في حدود ضيقة للغاية.

(٣) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

(٤) د. محمود الحسيني ، تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة ، كتابات نقدية ، يناير ١٩٩٧، ص ٨٤.

(٥) دافيد لوبروتون ، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة : محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٤٨.

(٦) د. صلاح صالح ، سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣، ص ١٧ .

(٧) د. رمضان بسطاويسي ، الخطاب الثقافي للإبداع ، كتابات نقدية ، العدد ٧٨، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٨، ص ٩.

(٨) المصدر السابق ، ص ١٣

(٩) فرانسوا بيرو، النقد النفسي ، ترجمة د. بشير القمري ،مجلة" الجسرة الثقافية" ، العدد الثالث ، الدوحة ، خريف ١٩٩٩، ص ٣٣.

(١٠) راجع موقع القصة العربية ، ويمكن قراءة بعض ما كتبنا على الرابطين التاليين:

(١١) جان بيلمان نويل ، التحليل النفسي والأدب ، ترجمة حسن المودن ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٣٢.

(١٢) د. نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٢، ص ٦٥ .

(١٣) محمد غاليم ، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧، ص ١٠٢.

(١٤) د. غالي شكري ، أزمة الجنس في القصة العربية ، دار الآفاق ، بيروت ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٧٨ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٦٨.

(١٦) جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة د. احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥، ص ١٨٤.

(١٧) أولريش فايسشتاين ، التأثير والتقليد ، ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ، فصول ، المجلد ٣ ، العدد٣ ،القاهرة ، إبريل - يونيو ١٩٨٣ ، ص ٢٤.

(١٨) المصدر السابق ، ص ٢٤.

(١٩) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة الدكتور محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٦٧.

(انتهى البحث بحمد الله وتوفيقه) .

المحور الخامس:
المسرح وشعر العامية المصرية

ترتيب الابحاث فى كل محور يخضع للترتيب الابجدى وفقاً لاسماء الباحثين

قراءة في مسرحيتين

أ.د. حسين علي محمد

أ. قراءة في مسرحية "وينتصر الموت"

إن المسرح هو الذي يبني الأمم، ولذلك نجد أن عصور النهضة تقترن دائما بالازدهار المسرحي، لأن هذه المنصة الصغيرة التي يجري عليها الحوار المسرحي، وتتحرك عليها الشخوص هي التي تساعد وتكشف الطريق أمام تطور المجتمع في كافة الميادين"(١). والمسرح الذي يهتم بمقولة نحن هنا / الآن. أو الناس / المكان / الزمان هو مسرح سياسي قبل أن يكون مسرحا معاصرا، وعلى هذا الأساس "فالمسرح السياسي من حيث مضمونه مسرح قديم، وإلا فبماذا نسمي مسرحيات "ريتشارد الثالث" أو "ماكبث" أو "الملك لير" أو "هاملت" لشكسبير؟ ولعل الملك أوديب" هي أول ما عرفناه من المسرح السياسي من ألفين وخمسمائة سنة، فإن نقد طرق الحكم، ومكائد البلاط ونقائص المجتمع هي من صميم المسرح السياسي"(٢) وقد اتجه محمد سعد بيومي في مسرحيته الأولى"(٣) وينتصر الموت" صوب مجتمعه، متخذا من المسرح الملحمي أداة ليقدم من خلالها بطلا - يجتهد أن يكون واقعيا - يواجه عنتا شديدا ليتخلى عن قضايا أمته دون جدوى، ويسلمه صموده إلي الاغتيال.

ويعكس هذا البطل الظروف السياسية والاجتماعية بعد ثورة ١٩٥٢م حيث نجد شخصيتين تمثلان طرفي النقيض، تتحاوران وتتواجهان لفضح الواقع الذي أفرز هذين النموذجين

وقد لجأ الشاعر كما قلنا إلي "المسرح الملحمي" ليتخذ منه إطارا لمسرحيته، ومعروف أن الواقعية الاشتراكية تفضل "المسرح الملحمي" الذي تجسد تأليفا وإخراجا على يدي برتولت بريخت"، وهي ترى أن يستخدم المسرح كوسيلة لاستصدار أحكام مع الجمهور في قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها ... آراء محددة يريد أن يكسب الجمهور إلي جانبها"(٤)

وتعني الواقعية الاشتراكية بالمسرح الملحمي المسرح التـزالي الذي يريد المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت في قضية من القضايا الهامة، وكأن الجمهور قد تحول إلي هيئة تحكيم، والممثلين إلي متزافعين في قضية من القضايا"(٥)

الراوي: الخصم الأول
نبت الأرض، الوهج، الأنهار
والخصم الثاني
نبت الريح
هجين الزيف، النزق، الأوزار(٦)

و "الشخص الأول" هو البطل، الذي نشأ مع "الشخص الثاني"، ولكنه ينكر عليه تسلقه
وانضمامه إلي زمرة الصفوة، ونسيان الماضي الثائر الجميل
الشخص الأول: في المائدة الوهج ارتفعت

قامتك الشوهاء
وانتصبت
وعرفت ،وحين عرفت
تمردت
وعفت اللحن
وعفت الأوتار
ودخلت بسترتك الحرباء
في الصفوة والنبلاء
تحمل روحا غير الروح
وتحدوك
طيوف الإبهار(٧)

ويراه وقد تنكر لماضيه،وباع مواطنيه، وباع ذكريات أمسه المناضل، وخان رفاق دربه
بعت الصحبة
خنت الثوار
ويتحسر البطل "الشخص الأول" على الأيام الخوالي حينما كانا

أليفين، وحينما كان «الشخص الثاني» نقيا مرتبطا بعبير الأرض، وشظف الفقراء والمكدودين، كان يحبه ويعتز به في تلك السنوات البعيدة، قبل أن يتغير

الشخص الأول: كنت تعيش بقلبي
كنت نقيا
كنت تعيش بقلبي
كنت شغوفا
بحكايا الأرض
ودمع النهر
وجوع التعساء
وكنت مع التعساء قويا
لكنا اليوم عدوان(٩)

أما الشخص الثاني فيرى في البطل (الشخص الأول) إنسانا جامدا لم تصهره تجارب الأيام بعد، ويدعوه للحياة، والتمتع بالسلطة الشخص الثاني: لم تصهرك الأهوال لم تتذوق بعد

عصير النعمة
أنصحك الآن
قبل فوات الوقت
بترك الساحة
كل ما شئت من التفاحة
وارشف معنا الأيام المنزاحة
لا تتحدث منذ اليوم
عن الطعن أو الفتك
ولا تبدأ منذ اليوم نزال(١٠)

ويدعوه لوأد كل أفكاره السابقة من التأكيد على انتصار الفقراء والتعساء، أو الارتباط بهم، وتبني قضاياهم، والدفاع عن مصالحهم ... إلخ، ويرى أن الذي يرتبط بالفقراء ويدافع عنهم فإنما يدافع عن قضية خاسرة، ويفقد نفسه، ويحطم أخلاقه

الشخص الثاني: أن ينتصر الفقراء محال

أن ينتصر التعساء .. محال
لسنا في زمن الأبطال
لا تجعل من نفسك رمزا يتسى
أو بحة حزن
في وتر الموال
فالساحة ملأى بالأوحال(١١)

وحينما لا يجد "الشخص الثاني" أدنى استجابة من الشخص الأول، فإنه يشعر بإمكان فضحه - كثائر قديم - ولأن "الشخص الأول" يهدد بفضح حقيقة أمره أمام الناس، ويدعوه للنزال والمبارزة (النزال هنا فكري، بمعنى أن يتحدث كل من الشخصين عن قناعاته وأفكاره)، فإننا نجد "الشخص الثاني"

يترك تجمله، ويهدد صاحبه القديم بالموت
الشخص الثاني: موتك عندي
أحلى الشهوات
ألح الحاجات
وأغلى الآمال
أثمن من كل الأموال(١٢)

ويطعنه الشخص الثاني بالخنجر ويدخل عدة أشخاص إلى خشبة المسرح يتخفون وراء الأقنعة، يصيحون بصوت محزون
مسكين
الأول: كان سليطا
الثاني: عرضوا المال عليه
الثالث: عرضوا الأيام المشرقة الحلوه
الرابع: قد رفض الصحبة ممن لم يرحم
الخامس: رجل أخرق
السادس: مجنون
السابع لا .. بل لم يتكيف
الأول: ولماذا مات ؟
الثاني: حتى لا يتطاول غيره(١٣)

ويكون هذا التعليق من أصحاب الأقنعة موضحا للموقف كله،

وكاشفا لجوانبه، ومعرفا للجمهور لماذا مات "الشخص الأول" وعن أية أهداف كان يدافع، ودفع عمره ثمنا لها، ولأن "الشخص الأول" من أصحاب النفوذ والسلطة، فإنه يعرض "الشخص الأول" (المقتول) على المحكمة (وهي محكمة ليست نزيهة كما يبدو)، حيث يجلس "الشخص الأول" وهو ميت في قفص الاتهام يسنده رجلان، ليحركا رأسه بالإشارة على الموافقة على التهم التي توجه له، ونعرف أنه يحاكم بالفسق، وشق عصا الطاعة، والخيانة، والعمالة. والمحكمة لديها أجهزة تسجيل توضح التهم الملفقة له، ويرفض مساعد االيمين واليسار الاشتراك في لعبة المحاكمة، ويطلبان إعفاءهما، فيرفع القاضي الجلسة للاستراحة لمدة ساعة، وتعقد

الجلسة من جديد، ونعرف في بدايتها موت مساعدي اليمين واليسار في حادثة مشؤومة (سنفهم بالطبع أنها مدبرة)، ويجاء بمساعدين جديدين، يوافقان على كل شيء، ولكن ضمير القاضي يصحو، ويصحو معه ضمير ممثل الاتهام

القاضي: إن الجرم لواضح
جاءوا بالرجل قتيلا
وأرادوا
أن نصدر حكما بإدانته

ليميع الموقف في نظر الناس
أو ليصير المجني عليه هو المجرم

كان المطلوب من الحارس
أن يمسك بالمقتول

من منطقة الرأس، ويدفعها
للأسفل حتى يبدو أن المقتول يوافق
عما قلنا من أحكام(١٤)

ويصدر القاضي حكمه العادل في النهاية - الذي يمثل ضمير العدالة وضمير الشعب - وينتصف للحق والعدالة من ظالميها، بل ذابحيها قربانا لشهواتهم المشبوبة التي لا يطفأ لها أوار لقاضي: هذا الرجل الماثل في قفص المتهمين بريء

أصدرت الحكم ليسعى من يهتم بهذا الأمر
أيضا أصدر حكما
بالقبض على القتلة(١٥)

ويُصدر حكمه بإخراج "الشخص الأول" من قفص المتهمين، ومعاملته كشهيد، دفع عمره لنبقى نحن، ويدخل القاضي - الذي حكم من قبل أحكاما كثيرة جائرة، وليست فوق مستوى الشبهات - السجن لقد أدخل القاضي نفسه السجن في صحوة للضمير نادرة، وهو يقول وهو يقول

ولندخل نحن المتهمين
وأنا أول من يمثل في قفص المتهمين(١٦)

سيتساءل الجمهور - الذي هو مشارك في القضية، بل طرف أصيل فيها - : هل يكفي هذا؟ ولكن الراوي الذي شعر بالتساؤل المقلق لجمهوره، سيجيب معلقا على الأحداث في نهاية المسرحية

الراوي: لا .. لا
لا تنتظروا الحكم سريعا
فالمحكمة المغلولة لا تعطي حقا
والمجرم مازال طليقا
المجرم أكبر من أن نصدر حكما
بالقبض عليه
ليمثل في قفص المتهمين
المجرم أكبر من محكمة العدل
وأقوى من شرطة هذا العالم
لا تنتظروا إسدال ستار فالمشهد ممتد
الأشجار جذور وقرار
الأشجار ثمار
(تستكمل أضواء المسرح ثانية
والراوي ينزل للجمهور يقول)
المجرم مازال طليقا
المجرم مازال طليقا (١٧)

إن قوى الانتهازية والتسلط والتسلق مازالت طليقة تمارس ما يحلو لها من أفعال، لا تخشى إلا ولا ذمة، وقد أراد المؤلف بمسرحيته أن يضعنا

أمام القضية، لنحكم نحن، وننحاز إلى الشخص الأول "الشجاع، المحب للشعب، المدافع عن قضاياه، الذي لا يخلع جذوره من تربة شعبه، وأن نقف معه ضد "الشخص الثاني" اللامنتمي، الانتهازي، الذي يستولي على الشرطة والمحكمة، ويعيث في الأرض فسادا دون أن ينال جزاء يردعه إن المسرح الحقيقي هو الذي يطرح القضايا والأسئلة "وكل فترة تفرز بطلها الخاص بها، بفعل العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية السائدة"(١)، وإذا كان البطل إفرازا للمجتمع فهو إفراز نبيل

بالضرورة، بمعنى أن موت البطل لا يعني موت أفكاره، ففكره موجود ما دام المجتمع الذي أفرزه موجودا

ومحاكمة البطل في مسرحية "وينتصر الموت" تعني عند مؤلفها محاكمة فكر أمة في لحظات حضارية - لأن مناوئيه أرادوا بقتل "البطل" قتل أفكاره - لكن هذا لم يتم، لسبب بسيط هو أنهم لا يملكون قتل الأمة التي أفرزت البطل، والتي تحمل رغبة جامحة في الحرية والعدالة ولقمة الخبز

ورغم سمو هدف هذه المسرحية فبطلها مغترب، آماله أكبر من واقعه، ورغم محاولة رؤية الواقع رؤية صحيحة فإنه يجهل الوسائل التي يحقق بها أهدافه، ومن ثم نراه يبتعد عن الحياة، ونرى الشخص الثاني يقتله اغتيالا إن البطل "الشخص الأول" يعرف عدوه - "الشخص الثاني" - ويريد منازلته، لكن المواجهة، ومن ثم المنازلة، لا تتم، ويمضي البطل مسوقا - كالأبطال التراجيديين - إلى المواجهة المحتومة لقد كان الشخص الأول يعرف أنه يمثل الشعب، وأنه نبته، وأنه ملتصق به، ويعرف أن "الشخص الثاني" - ومن معه في السلطة - يخاف منه، ومن المواجهة ومن المنازلة، فلماذا جعل الشاعر محمد سعد بيومي بطله هكذا إذا كان البطل يعرف قدرة أصحاب النفوذ على تقرير نهايته؟ ولماذا يتقدم إلى الساحة مسلحا بالنقاء الذي لا يجدي شيئا في وجه الكذب السابغ المسلح؟ لقد أراده المؤلف هكذا، وأراده أن يموت لتعيش أفكاره وتبقى، وكم كنا نتمنى أن يواجه البطل "الشخص الأول" زيف مجتمعه جميعا، ويقاومه، وينتصر عليه، أو يموت دون محاولته صنع مجتمعه صنعا جديدا على عينه ولنتأمل معا هذا الحوار قبل اغتيال البطل الشخص الثاني: الساحة أكبر

مما كنت تظن الشخص الأول: أعرف أعدائي حتى لو ركبوا خيل الجن
الشخص الثاني الأتباع كثيرون

الشخص الأول: تمتدُّ دمائي في أوردة الأرض
تلدغ ثعبان الليل
وتصنعق ألسنة البُغض
وذئاب الساحة تعوي
خائفة مذعوره
وكلاب الطهر المسعوره
ترتعدُ ، تفرُّ أمام دمائي المصهوره
أن أسقط
هذا فرض
لكن تخضرُّ دمائي
عبر شرايين الأرض
تحكي عني
كلُّ طيور النهر
تشرق أغنيتي فوق الجسر
ممن أخشى ؟(١٩)

والبطل هنا مثالي، يُعبّر عن أفكار المؤلف، لفحتى لو مات البطل فستستمر أفكاره، وتعيش "تخضرُّ دمائي عبر شرايين الأرض"، وتبدو مقولته "أعرف أعدائي حتى لو ركبوا خيل الجن" من قبيل المبالغة، فهو يُغتال من "الشخص الثاني" بعد قليل، مما يدل على أنه لا "يعرف أعداءه" جيدا .

أما "الشخص الثاني" الشرير المتسلق، الانتهازي فيبدو أكثر فهما للواقع وتعاملا معه، فهو يعرف أن لا حياة له مع البطل، فلا بد لأحدهما أن يبقى وأن يزول الآخر بعد أن عرض عليه "أن الساحة واسعة"، وإمكانية التعايش مع الواقع الشرير إن "الشخص الثاني" يطعن "الشخص الأول" المثالي، الحالم، وهو يقول

الشخص الثاني: أهدافك .. ليست أهدافي
لا بدّ وأن يبقى أحدٌ منا
والأقوى الأبقى

وأنا الأبقى(٢٠)

وتبحث عن الشعب الذي ارتبط به البطل، ونشأ منه، ورفض الانفصال عنه، ودافع من أجله، بل دفع حياته ثمنا له. ماموقف هذا الشعب من بطله؟ وما رأيه فيه؟ ولكننا لا نلتقي بالشعب وجها لوجه إلا بعد اغتيال البطل حيث نرى عددا من أصحاب الأقنعة يلخصون الموقف في "حزن"، فيقولون عن البطل "مسكين، عرضوا عليه المال، والأيام المشرقة الحلوة، لكنه رفض الصحبة ممن لا يرحم. وقد مات حتى لا يتطاول غيره." بينما يرى بعضهم أنه "أحمق • وسليط" (٢١)•

وإذا بحثنا عن الشعب في حوار الشخصين نجده ، مستكينا ، مغلوبا على أمره فالبطل يرى في (الشخص الثاني) القدرة على طمس معالم الشعب وملامحه ، ولا يقدر الشعب على مواجهة الشخص الشرير وكبح جماحه •

الشخص الأول: إنك لم تسكت
وأظنك لن تخفي جشعك
هل أترك منك ذئاب الشهوة
تأكل ما صادفها
وتمزقني
في خطوتها
سحب الزغوة أنت
وهل أترك سحب الرغبة
تطمس نبت الأنهار ؟ (٢٢)

لماذا كان الشعب على هذه الصورة من الاستكانة ، وعدم القدرة على المقاومة والفعل ؟ والإجابة على ذلك أنه لا يشعر بالأمن أو الحب• وحينما يشعر الشعب بافتقاد الأمن والحب يكون سلبيا ،وتستوي عنده الحياة والموت.

إن (ممثل الاتهام) و (القاضي) في لحظة مكاشفة يريان كل شيء على حقيقته • يريان الزيف والشقاء يغطيان كل شيء وهنا نصل إلى لحظة الانقلاب في المسرحية.

ممثل الاتهام : فلنتس محاكمة الماثل
في قفص المتهمين ولو برهة
ولنتحدث عن أنفسنا

هل نشعر بالمتعة
رغم المال
ورغم الأصحاب
ورغم المفتوح ....
من الأبواب
برغم الميسور
من الملبس
والمسكن
والمأكل ؟
القاضي : أصدقك القول
وأصدقك الإحساس ؟
ممثل الاتهام : (يومئ بالإيجاب)
القاضي : (يواصل قوله)
إني أشقى الناس
في نظري
الموت أو العيش سواء
ممثل الاتهام : لا نشعر
بالحب
ولا بالراحة
أو بالأيام المرتاحة (٢٣)

ومن ثم ، فموت البطل في هذه المسرحية نتيجة طبيعية لمثاليته وسلبية أفراد شعبه الذين يكتفون بالحزن على مصيره ، والفرجة على موته ، ولم يلتفوا حوله في حياته ليقاوموا معا جيوش القهر والظلام التي ترتدي لباس الثوار وشارة المناضلين .

وكأن البطل يريد بموته أن يستجيش في نفوسنا قوى اليقظة والتحفز للدفاع عن الطهر والمثالية في حياتنا . والصرخة التي يطلقها (الراوي) في النهاية .

لا تنتظروا الحكم سريعا
فالمحكمة المغلولة لا تعطى حقا
والمجرم مازال طليقا (٢٤)

هذه الصرخة الموجهة إلى المتفرجين من الشعب المغلوب على أمره تدعوه

وتدعو في الوقت نفسه أصحاب الأهداف المثالية العليا أن يكونوا يقظين حتى لا تكون نهايتهم مأساوية كنهاية الشخص الأول، وحتى تستمر الحياة نقية جديرة بالحياة وحتى لا ينتصر الموت.

الهوامش

١. ألفريد فرج: المسرح السياسي والعرب، مجلة التضامن" (لندن)، السنة ٥، العدد ٢٣٩، الصادر في ١٩٨٧/١١/٧م،ص٤٠ .
٢. السابق،ص٤٠ .
٣. أصدر الشاعر محمد سعد بيومي (١٩٤٤- ...) ديوانا مشتركا مع الشاعرين حسين علي محمد ومصطفى النجار بعنوان "حوار الأبعاد الثلاثة" ط١مصر ١٩٧٧م، ط٢حلب ١٩٧٩ م ، كما أصدر ديوانا بعنوان "رحلة آدم" دار آتون، القاهرة ١٩٨٠م، وديوانا بعنوان "نصفي ويقول الموج" بور سعيد ١٩٨٧م
٤. د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه،ص١٦٧ .
٥. السابق ص ١٦٧ .
٦. محمد سعد بيومي: وينتصر الموت، كتاب "أصوات معاصرة"، العدد (١١)، الزقازيق ١٩٨٣م، ص١١، .
٧. السابق ص ١٠ .
٨. السابق،ص١٦
٩. السابق ص ١٩ .
١٠. السابق ، ص ص ٢٠ – ٢٢
١١. السابق ، ص ٢٢ .
١٢. السابق ص ١٢٦ .
١٣. السابق ، ص ٢٨ .
١٤. السابق ، ص ص ٥٧ – ٥٩ ، وعما قلنا : خطأ ، والصواب على ما .
١٥. السابق ، ص ٥٩ ، ٦٠ .
١٦. السابق ، ص٦٠.
١٧. السابق ، ص ٦١.
١٨. د. أحمد العشرى ، مفهوم البطل التراجيدي فى المسرح المصرى المعاصر مجلة "فصول" ، عدد أكتوبر ١٩٨١ م ، ص ٢٥٤ .
١٩. محمد سعد بيومي : وينتصر الموت ، ص ص ١٦ – ١٨ .
٢٠. السابق ، ص ٢٦ ، ٢٧ .
٢١. كلام أصحاب الأقنعة ، ص ٢٨ ، ٢٩ من المسرحية ، وقد سبق أن أوردناه فى الفقرة (١) من هذه الفصلة .
٢٢. السابق ، ص ١٤ .
٢٣. السابق ، ص ص ٤٩ – ٥١ .
٢٤. السابق ، ص ٦١ .

ب ـ قراءة في مسرحية

«عودة أصحاب الرؤوس السود»

(١)

هذه هي المسرحية الرابعة للكاتب المسرحي عبد الله مهدي بعد مسرحياته الثلاث التي نشرناها له منذ عام بعنوان «إضراب عمال الجبانات» عن سلسلة «أصوات معاصرة»، مع دراسة نقدية للأستاذ الدكتور خليل أبي ذياب.

ومن المشهد الأول تستغرقك اللغة الشعرية في قول «أوروكاجينا»:

«تراكم الوحل في أنهار "لجش" .. أضحت جحور ثعالب، ما عاد الماء يجري فيها، لم تتبق غلال في حقول "لجش"، فقد هجرها مزارعوها .. ضاعت "لجش" وتحولت إلى أطلال .. قامت مدينة غير المدينة، ودار غير الدار».

وخلف هذه الغنائية الشاعرية ـ التي تشير بطرف خفي إلى عصرنا نحن، ومأساتنا نحن ـ يصبح صوت «أوروكاجينا» هو الصوت المنذر لأنه الصوت البصير القادر على الرؤية، مهما غامت الأشياء.

يقول: «قلبوا موازين القيم في "لجش" .. أصبحت المادة كل شيء .. مشايخ الحرف التحمت أملاكهم مع أملاك المعابد .. وأصبح الشعب لا يملك شيئا».

إنه زعيم يبحث عن العدالة، ويصمم على الإصلاح، فهل تتركه قوى الظلام والفساد، وهو يراها سبب ما يعاني منه الشعب؟!:

«لقد جفت حشائش "لجش" من جراء سوء التنظيم، وانتشار الرشا، وكثرة الضرائب».

(٢)

بسبب الفساد تأخرت البلاد، وأضحت الصناعة أسوأ حالا من الزراعة، وتردت الحال الاقتصادية، وصار العمال يعانون، لأن أجورهم الضعيفة لا تستطيع أن تفي لهم ولأسرهم بالضروريات، ويتنازل «أوروكاجينا» عن أملاكه، ويبدأ الإصلاح بنفسه، ولكن الجماعات المناوئة تستعين بالأعداء «الهواويين» لإفساد كل شيء، وهذه الجماعات (التي تتكون من

ناظر الزراعة، وشيخ العرافين، وكبير الكهنة، لا تهمها إلا مصالحها الخاصة، ومن ثم فهي تريد إهمال الأراضي الزراعية والضياع والمعابد، وتريد إذلال الشعب لقلة موارده، وعدم توافر لقمة عيشه، كما يريدون تضليل الشعب بنشر الأكاذيب، ومع ذلك فإن «أوروكاجينا» وأعوانه لا يلجؤون إلى الحلول الاستثنائية:

أوروكاجينا: يجب القبض على هؤلاء الخونة ومحاكمتهم.

سنجا: مولاي العادل، سنعد العدة لذلك مع لوماخ، ومعه كل الأدلة التي جمعها لإدانتهم أمام الشعب.

لوماخ: جاهز بكل الأدلة التي تدينهم، ولا يستطيعون الإفلات منها

أوروكاجينا: نعم المعين أنت سنجا، لن ننساق وراء عواطف. لا بد وأن تأخذ تشريعات «لجش» طريقها إليهم.

سنجا: نجاحنا أن ندينهم بالوقائع والأدلة.

لوماخ: الوقائع والأدلة تحت أيدينا .. ولن يستطيعوا نكرانها.

(٣)

لقد نجح «أوروكاجينا» في مشروعه الإصلاحي، ولم ييأس «الهواويون» في إمكان الإفساد في الأرض ونشر الفتن، ومن ثم يغتالون «سنجا» رفيق درب «أوروكاجينا» في الإصلاح، والعامل على وحدة شعبه وإعلان شأنه.

ولكن تظل إلى النهاية الرغبة في المقاومة والإصلاح والحلم في أن يكون الغد أفضل من اليوم:

إنانا: لن يستطيعوا .. لقد آمنت سومر كلها بالوحدة.

أورو كاجينا: قتل فرد لن يقضي على أهداف يسعى الجميع لتحقيقها.

ننماح: لم يعد أمامهم سوى شيء واحد.

إنانا: ما هذا الشيء؟

أوروكاجينا: إيقاع الفرقة والتشتت بين السومريين.

ننماخ: (مقاطعة) ليس ذلك وكفى! بل إن خبثهم ليدفعهم لإشعال نار الحرب بين السومريين.

وتفشل مخططات الأعداء، لأن أبناء الوطن يتحدون في مسعاهم، وتنتهي المسرحية وأغاني الوحدة تملأ آفاق السماء.

(٤)

أصدر عبد الله مهدي قبل هذه المسرحية ثلاث مسرحيات تستوحي التاريخ الفرعوني، وفي هذه المسرحية يستوحي التاريخ السومري (وهو أحد الروافد المؤثرة في التاريخ العربي بوجه خاص، وفي التاريخ الإنساني بوجه عام).

وكنت قد كتبت سابقا «أن على الكاتب المسرحي الذي يريد أن يوظف التاريخ في مسرحه أن يعي دوره في حياة مجتمعه، ومع أي قوى يقف، وعن أية قضية يدافع، لأنه لا يقدم لنا تاريخا، بل فنا معاصرا يتوجه لإنسان معاصر، أما إذا كان يسعى للتاريخ لأن الشخصيات حية في وجدان التاريخ والمواقف التاريخية جاهزة، فسيقدم قطعة تاريخية، لا مسرحية نابضة بالحياة».

وعبد الله مهدي في هذه المسرحية يعالج قضايا معاصرة - في رهافة وفنية - مثل قضية الحكم وعلاقته بمصالح القوى المتصارعة، وكيف تتم الوحدة حينما تتحقق المصالح لأفراد الأمة، كما تشير إلى الأعداء المتربصين بنا الذين لا يريدون لنا تقدما، أو وحدة، أو مجرد الحياة الآمنة.

إن هذه المسرحية تؤكد مقولة بنت الشاطئ: «إن الأديب الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه وتراث أمته لا يصلح بحال من الأحوال أن يُعبِّر عن وجدانها المعاصر».

وعبد الله مهدي في مسرحيته «عودة أصحاب الرؤوس السود» يعالج قضايا معاصرة من خلال فن أخاذ، هامس، لا يميل إلى الخطابة والوعظ، والحوار فيه مقتصد، والشخصيات مرسومة بدقة وإتقان .. مما يشي بأنه سيكون واحدا من صناع مستقبل الكتابة المسرحية العربية بحرفية واقتدار.

قراءة في ثلاثة أعمال أدبية (عامية)
لأحمد الخولي وعلاء عيسى ونبيل مصيلحي

بقلم: أحمد رشاد حسانين

١ . دراما الاشتباك مع الواقع
في مسرحية (ليالي تسالي)

المسرحية هي أخر إصدارات الشاعر حتي الآن وذلك بعد ديوان • مراكب الخوف • عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٤ وديوان • وشوش جابت النهار • عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٢ و • حكايات من زمن السكات • عام ٢٠٠٥ وهو العام الذي صدرت فيه هذه المسرحية , سبقها بعض الدراسات المتفرقة للشاعر عبارة عن • أصول وفصول في الشعر العامي والزجل • وإذا كنت قد أنهيت قراءتي لديوان • خيانة • للشاعر علاء عيسي بالاعراب عن أملي في ان نتجاوز معا سواء علي مستوي الفن أو علي مستوي علاقات الواقع وجدلياته – مواقف الرصد المجرد أو تعقب أسباب التخلف والجمود السياسي والاجتماعي اكتفاء بالاستهجان والإدانة – وتطلعي لأن يتخذ الفن مواقف أكثر تقدما ليتواكب وحالات الاحتقان السياسي والاجتماعي ويتلائم مع متطلبات المرحلة التي تعكس بقوة حالة ما قبل انفجار إرادة التغيير فإني أستطيع القول بأن هذه المسرحية قد أنجزت بعض هذه التطلعات بحيث يمكن القول إنها تدخل في إطار ما يسمي • بأدب التحريض السياسي • وهو ضرب • من الأدب يظهر تأثيره الأكبر في سياق الكفاح العملي من أجل التغيير إلي الأفضل الذي يضيئه هذا الأدب جماليا وهو يوطد علاقة التحالف بين الطليعة المثقفة وطلائع الكادحين حين يفتح لها بابا للخروج من عزلتها وسلبيتها والتعامل مباشرة مع الجماهير واختبار استجاباتها لإبداع هذه الطليعة.

وإذا كان الأمر كذلك فان ما اثر دهشتي أن عنوان المسرحية وإهداء الشاعر – جاءا بالرغم مما قلناه – متضمنين لمبدأ التقية بما يحملان من

مراوغة ومدارارة وهو ما يمكن أن يصرف من يريد التعرف علي الأعمال من مداخلها وخاصة من القراء العاديين – فيعرض بذلك عن اقتناء المسرحية وهو ما اعتبره خسارة لعمل جدير بالقراءة والتعاطي معه بفاعلية . نعم ... إن الأدب يومئ ولا يصرح يوحي ولا يقرر ولكن طالما أن النص نفسه قد اختار خندق القتال وتسلح بالغضب والتمرد فحينئذ تكون المسافة الإيحائية بعيدة جدا بين ما يعلنه وما يطرحه بالفعل وحينئذ تبهت بالضرورة تلك العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقي وذلك التعاقد الضمني بين النص والقارئ ... ان هذا تقريبا ما يوحي به العنوان شديد الاستحياء " ليالي تسالي " وكذلك الإهداء الأبق المفزوع " إلي قرية تسالي القاطنة خلف حدود الوطن "!؟

إن النصوص الموازية للمنتج النصي التي أتحدث عنها جاءت هنا أقل جرأة بكثير من النص نفسه وأدني طموحا مما يطرحه بجدله الدرامي وتدفقه الشعري اللهم إلا قول الشاعر " والي جيلي المثقف المهزوم تحت وطأة الجهلاء "...

نعم فلربما رأت جموع المثقفين المهزومين في هذا العمل شيئا يخفف من انكسارهم ويزيح عنهم بعض أثقال هزائمهم تحت وطأة عصابات المغامرين وجحافل الشر من مخلوقات الظلام والجهالة التي افتقدت لكل معاني الانسانية وخلفت لنا الوطن مزقا وأشلاءً.

عناصر العمل المسرحي :.

لقد رأيت في الفكرة التي تجسدها المسرحية تواصلا ما , وتطويرا لما طرحه ديوان علاء عيسي حين قام بالقبض علي " الخيانة " أفعالا وشخوصا ومن ثم تأتي هذه المسرحية الشعرية ذات الفصول الثلاثة لتعدو وسط حقول الألغام محتقنة بالغضب والثورة محطمة للجدران العازلة مقتحمة الأبواب الموصدة علي الأشرار لتعقد داخل اوكارهم المحاكمة المنشودة محاكمة الانتصار للعدالة ولذا فقد رأينا الشاعر فيها يوجه اتهاماته وإداناته للجميع بلا استثناء فما نعيشه ونعانيه إنما هو بما كسبت أيدنيا جميعا بقدر أو بآخر.

أما شخصيات المسرحية وهي تتخذ من قرية " تسالي " مكانا لصراعها فتبرز منها شخصية " الأستاذ " وهو مثقف القرية وشخصية حلمي ابو

ماضي العمدة ، العمدة وشخصية • رئيس الدجالين • وهو خال حلمي ابو ماضي ثم شخصية نائب العمدة , والخفير , ومجموعة من شباب القرية الثائرين.

ومنذ الفصل الأول يمهد المؤلف لإرهاصات الصراع الذي يأخذ مع فصلها الثاني في الحدة والتصاعد بين حلمي أبو ماضي أفاق القرية الذي تبوأ منصب العمدة بأساليب الاحتيال والترغيب والترهيب وبين المثقف الذي يقف منذ البداية الموقف النقيض ومن ثم يعلن رفضه للعمدة وأساليبه ويتصدي لسياساته الإفسادية وأطماعه النفعية الضيقة.

وحين تتسع دائرة الصراع ويبلغ الموقف الدرامي ذروته في فصلها الثالث ينضم ثلة من شباب القرية وهم يمثلون جيلا جديدا – لحلبة الصراع لتتسع دائرة الرفض وتتدعم بروح الشباب الأعلي ثورية ، والأمضى إرادة وعزيمة والأشد تصميما وتعبيرا عن إرادة التغيير.

وأمام هذه الإرادة الإصرارية يسقط العمدة وأتباعه في يد العدالة ويساقون إلي ما يشبه المحاكمة الشعبية الثورية حيث يتوقع المجرمون حكم الإعدام.

الصياغات الفنية والصورة التعبيرية للمسرحية :.

المسرحية مكتوبة بشعر العامية الذي يبدو في كثير من مقطوعاته أقرب إلي روح الشعر الشعبي من حيث بنيه لوجدان الجماعة وحكمتها ورؤاها أكثر من كونه شعرا يتبني رؤية فردية أو موقفا جماليا ذاتيا من العالم ولذا فان الدارس يستطيع أن يضع يده علي العديد من سمات الصياغات الفنية للنص الشعبي تراوحت في أشعار المسرحية واتسمت بها الكثير من المقطوعات الواردة علي لسان الشخصيات ومن هذه السمات :.

السهولة والبساطة التي تميز التراكيب الشعرية.

وضوح الإصالة وبروز العنصر التنغيمي والإيقاعي.

ظهور آلية التكرار في المفردة أو التفعيلة الشعرية وهي آلية رئيسية في الأدب الشعبي تتعمدها الجماعة الشعبية ليسهل عليها حفظ تراثها في الذاكرة ومن ثم إنشاده وروايته ومن ذلك قول الشاعر علي لسان بعض شخصياته في مفتتح المسرحية وكذلك في منتهاها .. إنسان ورق / إنسان ورق / من أي شي بيتحرق / إنسان ورق / أدي الضمير نازل معاه جوف الغرق

/ إنسان ورق / شاب النسيم في سكته عمره انسرق / إنسان ورق / عمر التاريخ ما يذكره ولا حرف من اسمه برق / إنسان ورق ..صـ٥ وصـ١٠٦

وقوله : زحمة والناس سكاري / من حاره ندخل لحارة / دينا فتحت ببيانها / ناسها صبحت غيلانها / تهدم وتأكل أمانها / تسرق وتقول شطاره / تسرق وتقول شطاره صـ٢٩

استلهام بعض أشكال الفنون الحركية والقولية :

كالتوسل بتقنية الأراجوز وخيال الظل كما في تلك المقطوعة الساخرة التي أداها الأستاذ قولا وحركة :

قرب جرب خدلك منظر / يللي بتتعب يللي بتسهر / ياللي بتشقي ليه تتحير / أسرق أهرب .. أهرب / راح تتغير ... ولا تتحير / كون متطمن ولا تتخوف / عمر الفاعل هنا مجهول / قرب جرب خدلك منظر ... صـ ٣١

ومن ذلك أيضا التأثر بأداء وأغاني الأدبانية والمضحكين مثلما جاء على لسان شهود المحكمة في الفصل الثالث ورد العمدة عليهم :

عمدة لكن وادع الماشي / يلهف ويعده ما خلاشي / وهو كله ما يسواشي / طورة دره في كيزان خضره / الله الله ياعمدة ياسارق بكرة.

العمدة : أنا جدي كان بيه في زمانه / وأبوك ده كان من خرفانه / راجع الزمان وايا اعوانه / يديك خازوق مظبوط أحلي .

الجميع : الله الله ياعمدة ياسارق بكرة

واحد دجال : فضنا من دي سيره / واحد يشوف أي حصيرة / نقعد ونشرب تعميرة / يعلي المزاج تحلي السهرة / الله الله ياعمدة ياسارق بكرة صـ٩٢.

التأثر بطرائق العادات الشعبية وفنونها في مظاهر الأفراح والأحزان والتعزيمات .

ومن ذلك تلك المقطوعة التي تشكو اختفاء كثير من أبناء القرية غرقا في مياة النيل فجاءت أشبه بالشعر الشعبي المتصل بالعديد والمراثي الشعبية وجاءت المقطوعة على لسان أهالي القرية , تقول :.

رابع غريق في شهر طالع من الترعة / رابع غريق في شهر واهل البلد سامعه / لاحد يسأل سؤاله ولا جاوب على الدمعه / ضاعت شباب البلد واحنا ايه اللي بيجرا لنا / واحد يقول النيل ساكنه جنيه / وأحد يقول الأرض ماعدش جنية / الحقيقة في وسطنا ضايعة / رابع غريق في شهر

طالع من الترعة صـ٣٠ أو تلك المقطوعة التي يعلن فيها عن مرحتهم واحتفالهم تنصيب العمدة الجديد : قالوا العمدة هلي هلاله /قلت ما شا الله قلبي دعاله / نفرح بيه وسعدنا جاله / عمدة كفر تسالي امير / أصلة العالي وحبه كبير / علشان يدي حيدي كتير / للمحتاج من حاله ... صـ٣٧

أو ذلك الحوار الذي دار بين حلمي ابو ماضي ورجل غريب جاءه عند أرضه يوعده ويبشره بكنز مدفون في أرضه ويشترط إرضاء حارس الكنز الخفي ببعض الطلبات.

الغريب : قال رضاك علي أيدي مقسوم / ولوحيدي .. بالمعلوم

حلمي : جبت الدهب حرة .. بصره / في الحفره كله راح مردوم / عزم~ وقاللي قول وأنا أقول / وقال وقلت بعزم وراه / وقال وقلت بعزم وراه يجعل نصيب الكنز قد الدهب ميت مره ... صـ٢٦, ٢٧

أو حين يردد الجميع وراء رئيس الدجالين عند حفرة الكنز :

جني يا جني ياعم يا جني / فيه دبور علي عشك زن / اطلع بره .. هات الجره / ملانه فلوس ... وعلينا تحن / افتح هات الكنز أمال / داحنا غلابة أصحاب عيال / لايرتاح ولا يوم بنون / قلبك فضة وروحك نور / واحنا وراك بنلف ندور صـ٧٠

وإذا كنا قد أشرحنا في الظواهر الأسلوبية والفنية سالفة الذكر إلي مدي تأثر الشاعر بروح الجماعة الشعبية وتراثها وقواليها الفنية فإن ذلك لا يعني علي الإطلاق – أن شعر العامية امتداد للزجل أو الشعر الشعبي وانما هناك حالة من التناص والتقاطع اللاشعوري يتم بصورة أو بأخري – يعكس تواصل الشاعر مع تراثه وحدوث شكل من أشكال الاستدعاء والتفاعل مع عطاءات هذا التراث وامتداداته وتحريك ما أثاره في مخزون ذاكرة المبدع.

إن ظاهرة التناص مع بعض عناصر الثقافة الشعبية بتنوعاتها وآليات تشكلها في بنية النص الشعري تعد كما يذهب الباحث مسعود شومان واحدة من الاستراتيجيات التي يعتمدها معظم شعراء العامية فنحن إذن هنا نتحدث عن تواصل لا تشابه عن نصوصية تفاعلية لاعن تقليد ومحاكاة عن استلهام لا عن استنساخ.

ونأتي لأهم سمات الجملة المسرحية الواردة علي ألسنة شخصياتها وأهمها انها جاءت متوزعة بصورة متوازنة إلي حد كبير ومختلفة طولا

وقصرا باختلاف الموقف والمفترض أنها تتفاوت أيضا في عمقها أو سطحيتها تبعا لطبيعة الشخصية ونوازعها وثقافتها إلا أن الكثير من حواريات شخصية العمدة حلمي ابو ماضي وهي شخصية تعاني الأمية وتحمل مكونات النشأة وسط المنبوذين ....

جاءت في أكثر من موقف وحوار علي العكس من ذلك متجاوزة لثقافتها ومكونها النفسي ... ومن ذلك قول العمدة للأستاذ :

أوهب نفسك لأجل تعيش / حتلاقي الدنيا حياة / انس الماضي بكل آهاته / انس عقول محرومة تعيش اليوم م الخير / بعتر كل الماضي وأنس الزمن المر معاه /اعزم يوم علي وعد / وعيش بهواه / كفر تسالي زيه / زي بقيت الناحية سد القول / هده الحلم ويات مقتول ...صـ١٤

أو قوله أثناء المحاكمة :.

وسط الصراع تلقي العفن وسط الشقوق / تلقي مساحة الضي أوسع م الشروق / وانما تحت الغطا ... محتاجه ايد تهتزها ... صـ١٠٤

وربما كان وضوح التنغيم والتقنية مع دافعية الصراع المتضمن في أسلوب هذه الأشعار.

أدعى لأن تؤدي بالإنشاد الأداء الحركي ، بل يمكن أن تصاحبها موسيقي لحنية فتكون أشبة بالمسرحية الغنائية مما يتوقع أن يضفي علي فصولها ومشاهدها المزيد مـن الحيوية والفاعلية وربما كان هذا المقصد من مرامي الكتاب وتصوراته حين كتب أشعارها وصاغ مشاهدها .

وتبتدي جماليات الصورة الشعرية في مواضع عدة كما في الصفحات ٦، ١٣، ٣٢ وتلك المقطوعة التي جاءت بصوت أحد المظلومين الشاكين علي باب العمدة :

عدت حياتنا رهينة للقمة عيش / عشنا حياتنا في بحر الخوف / امتي ياعمدة تشوف الناس التايهة / الضايعة في بحر همومها / امتي تشوف وتسمع منا / وتعرف أزاي نعيش/ افتح بابها طل علينا / نص الناس بتموت م الهم / ونصه يموت من خوف أصحاب الدين ..صـ٨١

وإذا كان الشاعر قد وفق إلي حد كبير في أن يجعل من نصه معالجة جمالية ذات رؤية أكثر تقدما مستلهما روح تراثه الشعبي متناصا مع بعض أشكاله وقوالبه , فإنه في نفس الوقت – ضمن عمله بعضا من تقنيات الحداثة المسرحية كتوظيفة للفنتازيا في مطلع الفصل الأول مع

عرائس الشعر وبناته اللاتى كن يتحاورن مع الأستاذ، وتوظيفه لتقنية مسرح داخل المسرح ، وتقنية الفلاش باك ، وأخيرا توجه بعض شخصياته بالحديث إلي جمهور النظارة بما يشبة الالتحام علي طريقة المسرح البريختي كما ورد في المشد الأخير من المسرحية . إن قليلا من التقنيات الفنية في الديكور والموسيقي والإضاءة المسرحية وقدرة مخرج علي تحريك الأفراد والمجاميع علي خشبة المسرح يمكن ان يجعل من هذا النص كائنا مشخصا مفعما بالحيوية والحركة والتأثير وتتيح له أن يمنحنا المزيد من الإبداع والإمتاع .

أنظر : مسعود شومان : التواصل والقطعية ..استلهام المأثورة الشعبي في شعر العامية – الثقافة الجديدة – العدد (٧٠) يوليو ١٩٩٤.

٢ .القبض علي الخيانة في ديوان (علاء عيسي)

هذا الديوان هو العمل السابع للشاعر علاء عيسي بعد عدة إصدارات لدواوين في شعر العامية ودراسة مشتركة في " القصة القصيرة المعاصرة " وقد صدر هذا الديوان بعنوان " خيانة " عن سلسلة " أصوات معاصرة " في أبريل عام ٢٠٠٥م .

والشاعر يهدي ديوانه " إلي المواطن المصري " قائلا :

" الآن ... وحدك تستحق جائزة نوبل في الصبر " والحقيقة أن مداخل العمل من عنوان وإهداء أو نص تعريفي مقتطع تمكن بعد القراءة الثانية للعمل وتتيح لنا وبوضعيتها معا – كمفاتيح ولوح أو نصوص أشارية موازية للنص الأم – مداخل جيدة لتلمس عالم النص والدخول إليه من ذاته دخولا مشروعا ومدعما ببعض الإضاءات التي تيسر لنا عملية التعاطي والتفاعل القرائية ، وهذا بطبيعة الحال – خير لنا كثيرا من طرح نظريات مسبقة أو مقولات جاهزة خاصة ونحن نتعامل مع نصوص إبداعية .

فالعنوان " خيانة " المصاغ بالمفردة النكرة بإيحاء التهويل والتعميم – قد أتصوره صرخة احتجاجية غاضبة حين يفاجأ المرء بفعل أو أفعال " متعدية " تنتهك الحرمات وتتجاوز الحدود والأعراف فيصرخ مستهجنا

بأعلى صوته " خياااانة !! ويكون صراخه في نفس الوقت – أعلانا فاضحا عن حالة " القبض " علي المنتهك او المنتهكين " تلبسا " مع سبق الإصرار والترصد .

وقد أتصور العنوان " خبرا " لمبتدأ محزوف وتقديره يمكن اختزاله لفظيا في كلمة " حياتنا " فيصبح العنوان " حياتنا خيانة "

وهو ما يدينه الشاعر فعلا وبقسوة ويواجهه بسخرية حادة ممضه لاذعة وبمكاشفة شديدة الوقع صادمة.

وربما نري شيئا من ذلك في الإهداء الذي يهديه الشاعر للمواطن المصري ، ولا أعلم أن كان الإهداء ينطوي علي مدح يشبه الذم أو قدحا يشبه المدح ؟ فالمعروف انه ليس كل الصبر فضيلة ويؤيد هذا أيضا بعض ما جاء في الديوان مثل قول الشاعر :

عدنا بنشوف الجثث ماليه الشاشات
بس بنشوفها ببلاده
ماحنا عايشين في سعاده
كل واحد منناضامن رغيفه
واللي يلحق فينا يلحق
م الفقير ياكل ويسكت...ص ٤٥

وتتوسل قصائد الديوان بوضوح البنية السردية التي يبدو أن الشاعر مولع بها لما تمتلكه هذه البنية من امكانات التحرك بين المشاهد المستدعاه والقدرة علي التقاط تفاصيلها بالاضافة الي انها تقنية تسمح باطلاق تيار البوح والخروج به الي مناقشة الواقع حوارا وجدلا ثم العودة ثانيا الي الذات الشاعرة وهي أشد ما تكون مجادلة وصراعا .

يتبدي ذلك بوضوح في القصيدة العنوان " خيانة " التي شغلت تقريبا نصف صفحات الديوان المتضمن ست قصائد نظمت في سبعين صفحة من القطع المتوسطة .

وعناوين هذه القصائد هي: خيانة، أبو طامع , من مواطن للحكومة , جحا اللي بيشتري لزوم الشيء، اوهي تموت.

وقصيدة " خيانة " أتمثلها معلقة تلخص ديوان حياتنا المصرية المعاصرة الاتية علي مستوييها الفردي والجماعي ولكنها معلقة لن تعلق علي جدرج مقدسة أو تعلق بالقلوب بل ستعلق علي مشاجب ظهورنا التي ستمتلئ بالادانة او تصفع وجوهنا زجرا وتبرما .

وتبدأ رحلة القصيدة حركة بنيتها السردية منطلقة كما أشرنا – بتيار البوح – من أعماق الذات الشاعرة , الذات التي ترثي نفسها تارة وتجلد نفسها تارة أخري أسفة مترجمة علي احلامها البسيطة الموؤدة حينا تحت ضرورات الحرمان وحينا أخر مزجورة باعراف المجتمع ومتواضعاته الاخلاقية فتضطر الي التظاهر والكذب قامعة احلامها ورغباتها طي الطبقات الغائرة من النفس حيث تعتمل هذه الاعماق القارة بمشاعر الفقد والالم :

بتسامح كل الناس / الا انت / وتضيع عمرك علي غيرك/ وتدور عنك في الناس / تلاقيك ممنوع / أحلامك بس المشروعة / وحلمك مش مشروع ... قصيدة خيانة صـ٦

ويقول :

الحلم هايبقي مايبينك / انت ونفسك بس / فخلاص / اتقابل انت وهي / واعملوا انكو الاثنين أصحاب وقرايب / واكدبوا لاثنين علي بعض .. صـ٧ ، وتلح نزعة الحكي والاسترسال علي الشاعر فيتعقب أحوال التجربة العاطفية ومناوشاتها العاطفية التي اربكته وهزت كيانة محاولا اخراجها من مكمنها القابع علي جدران النفس ساردا لحالات الصراع ونوباته المنتهية به للمراوغات والكر والفر والتظاهر بغير الحقيقة حتي لا ينكشف أمر حبه ولا يفتضح سر قلبه .

يقول الشاعر :

وعشان بتخاف لمراتك تلمحها في عينك / ف تخبي صورتها في قلبك / ومراتك بالذات لو حست حد في قلبك غيرها / راح تعملك ألف حكاية / فتحاول تضغط علي الصورة في قلبك اكتر ... صـ١٠

انها صورة الفتاه التي وقع الشاعر أسيرا لحبها حتي أضحي يري الدنيا بعينيها الجميلتين ، تستقر صورة الفتاة في سويداء قلبه ، وتستكن متخفيه في الشرايين ، يتنفس الشاعر بها ، ينام علي طيفها ، ومن عمق نومه يثب علي دقات قلبه مناديا عليها ، فتخرج الصورة مغادرة مستقرها ومستودعها ، وتفيض بسحرها علي أرجاء عالمه الخارجي ، بين الأركان، وعلي كل الجدران ، لتملأ حياته فرحه وترتسم البهجة علي محياه ، وتتألق الابتسامة علي شفتيه لتراها زوجته وتحسبها أنها تخصها وتنعم نفسها بلحظة سعادة هي في الحقيقة مزيفة .

ويخشي الشاعر أن تكتشف زوجته حقيقة مناجاته وسر ابتساماته ، فيسارع باخفاء الصورة ضاغطا عليها مرة أخري .. وهكذا يستقرئ تيار البوح حالات النفس وصراعاتها وتغوص الأبيات بمبضع الاعتراف والمكاشفة لتعري علي السطح أخص أسرار النفس وأدق عواطف القلب وربما تري في ذلك علاجا وتشعر مع الاعتراف والجهر بمكنوناتها بالهدوء والراحة.

وتنثال الصور والمشاهد وتتداعي ويتحرك مجري تيار القصيدة متنقلا من الهم الذاتي الي الهم الجمعي والقومي ومن ضرورات الفرد الي ضرورات المجتمع ومن الآم معتمله في النفس وفي نطاق الأسرة الصغيرة إلي الآم الناس وعوامل إحباطاتهم في الشوارع والميادين ومواقع العمل.

ويتخذ السرد من مانشيتات الجريدة اليومية المكتوبة بالبنط الأسود وسيلة فنية يطل منها وينفذ من خلالها ، يجوس في أحراش ومستنقعات غابة حياتنا القاسية الضارية بأحوالها العبثية المزرية ، أحوال طالت كل شئ حتى الثقافة والفن والأدب :.

تنزل من بيتك وتبص بعينك علي الجرانين / لجل تدور علي أي قصيدة / يمكن سهوا تنزلك ../ أوحد يهمك / تتصفح كل الجرانين / ما تشفش غير بس دراسة لناقد / عن واحد ما بيعرفش شئ عن وزن الشعر / ما بيعرفش غير الصوت العالي وبس .. صـ ٢١

ويقول :

عينيك تنزل على الصفحة الفنية/"مهرجان القاهرة السينمائى الدولى "/ خالي من الافلام المصرية/ تضحك أكتر/على النجمة إياها/اللي بتعمل انها بتغنى/ وافقت للشركة اخيرا على العقد أبو إيه..؟/ كام ..؟ / مليون دولارا! / يعنى × ٥و٧يساوى /كتيييير/ أكتر حاجة تشوفها الصفر / ف بتتحسر.. ص٢٧

ومن مثالب عورات أحوالنا الجمعية, يعود تيار البوح أدراجة , إلي حيث انطلق من مكامن الذات وهمومها ,في تأكيد على غضوية الهم وقوة و شائجة وضرورة الجزئى للكلى ,وارتداد الكلى إلي الجزئى ..

وفى مشهد يعمق الأسى ,ويكرس أحزان النفس تحت إلحاح مطالبها الحياتية وإحساسها المؤلم بمرارة العجز ,يتكسر برواز صورة الحبال التي شغلت صفحة من حياة الذات الشاعرة وعاشت وقتا من عمرها مشغولة بها , تتكسر صورة هذا البرواز الجميل تحت وطاة كوابيس الواقع ,وشدة

الفاقة ،وتجربة مرض الم بالبنت الصغيرة ،ريحانة الأم وقرة عن الأب: تحاليل وأشعة/ ودموعك بتنزل /لحظة ما بتسمع/عملية/ تحزن لما تحس بحبيبك فاضى/ ومرارتك بتقاسمك حزنك/ تخلع باايديها الشبكة / م متسيبشى غير الدبلة المنقوشة عليها اول حرف ف اسمك /الدمع بيكترجوه فى عينيك / والصورة جواك تتخبى / ثوانى الوقت ساعات بتعدى / من وش الدكتور تتطمن/ تجرى تروح للبنت/الصورة تحاول تظهر/ ف البرواز يتكسر / فتدوس الصورة برجليك / وتشوف البنت النايمة جنب مراتك / تضحك لما تشوف البنت بتضحك/ فتلاقي الصورة بتظهر / فيها مراتك ويا البنت / ويتتنفس بيهم / وتبص لربنا وتستغفر ... صـ ٣٢

بهذه الفرحة بنجاة البنت الصغيرة من أزمة مرضها المخيفة يصل البناء السردي إلي نهاية خطة النازل لنقطة الحل وانفراج الأزمة ، بل يسفر أيضا عن انفراج أزمة عاطفية حادة صنعتها الذات الشاعرة لنفسها وعاشت أوهامها كما لو كانت حقيقة طلبا للنسيان وهروبا من عوامل الإحباط ، وأسباب الانكسار الفردي والعام .

وهكذا تحتشد القصيدة بعناصر البناء القصصي والصياغة السردية من شخصيات وأحداث وعقدة وحل ورصد مشهدي لأحوال نفس وهموم وطن .

في الزجلية الساخرة " من مواطن مصري للحكومة " يعتمد الشاعر الخطاب القولي الإنشادي في صورة متأصلة في الوجدان الشعبي المصري منذ القدم وهي صورة أشبه بشكايا الفلاح الفصيح يجترها من مخزون وعيه ليحفل مضمونها أيضا بخيانات مصاغة بأسلوب تهكمي نقدي يعمق روح الساخرة الإيقاع الموسيقي الواضح ذو الأبيات المتتابعة المحملة بالتجنيس والتقفية وتحفل القصيدة / الزجلية برسم الصور الكاريكاتورية القائمة علي المفارقة حينا والتظاهر بالجهل والتغافل حينا آخر ، وهي استراتيجية وقائية يجيدها ويمهر فيها فلاحنا هنا المصري بخبرة واسعة وعميقة أردفته إياها عصور الاستبداد الطويلة مما يجعله ذا قدرة ومهارة في تعاطي أساليب وأفانين التخلص والمروق من مزالق السياسة وعواقب الإدانة المباشرة :

حد قال إن الغلي كان قصد منكم ؟/ دانتو نيتكو المساعدة / بس طبعا للأسف / الظروف ماهياش مساعدة / يعني مثلا ... / تصرفوا ع اللي يعوز / لا يجوز ما كفياكوا تفكروا في الشعب كله / كل واحد

مصروف له وجبه / مكرونة وزيت وسمنه وكيلو رز ونص عدس / يعني كشري / ناقصة إيه ... / حبه طماطم تبقي صلصة / والفطار والعشا معمول حسابهم (نص فول) ... صـ ٤٤

بالإضافة إلي ظاهرة الغلاء الفاحش الذي اضتوي الناس بنيرانه ، يستعرض الشاعر في شكواه ظواهر خيانية أخري مثل : ظاهرة نهب البنوك , ظاهرة الرشوة والمحسوبية , ظاهرة تحول كثير من الموظفين إلي تجار شنطة يطوفون بالشوارع وعلي المنازل .... الخ

يقول في ظاهرة الطبقية الصارخة واصلا بينها وبين بعض أثار الغزو الثقافي : والغني عايش في فيلا / فيلا فيها كل حاجة / دش بيجيب من أوربا / واحنا نخطف " كابل منه / تلقي ناس صابغة شعورها / والشباب مابينخش / واللي نفسه يُعيش يعيش / واللي عايز يفتني فيه ألف فرصة / منها يعني ... / البنات تلبس مفيش / وتروح تغني / أو بمعني تاني أوضح / حد يتبناها ترقص / لحظة تبقي مليونيرة / شد وش وشعر عيرة / يوم وليلة .../ تبقي دي النجمة الجميلة صـ ٤٧ وعلي طريقة " والسلم عند النجار , والنجار عاوز مسمار , والمسمار عند الحداد ... الخ

يتعرض الشاعر لأزمة خانقة من أزمات الشباب ذات الحلقات المتصلة وهي ازمة الزواج وتكوين اسرة يقول : الشباب مالي البلد من غير جواز / والجواز عايز شقق ، والشقق عايزة جهاز ، والجهاز عايز خشب / والخشب جوة المعارض / والمعارض بالفلوس / والفلوس عند الغني ...... الخ صـ٤٦

وينهي الشاعر خطابة الشاكي بتقدير الحقيقة الواقعة وهي :

الغلابة في البلد مالهاش مكان / هو ده نهاية المطاف / هو ده نهاية الكلام . وهذا الشكل من المأثور الشعبي كان يتردد كأغاني شعبية في جلسات التسلية وأمسيات اللعب خاصة للأطفال ولكن الشاعر يستثمره هنا مضمنا إياه بعض شكايا أهله وناسه شكايا هو أيضا يكابد آلامها ويشاطرهم معاناتها وهو بذلك ينوب عنهم في رفع همومهم للحكومة .

وفي قصيدة " جحا العربي " يستهجن الشاعر مواقف الخنوع وسياسات الانبطاح ويتوجه بالتعنيف القاسي للإنسان العربي الذي أدمن الانكسار واعتاد التسربل بأثواب المذلة والعار ، دافنا رأسه في الرمال ، ملتمسا النجاة ، مؤثرا السلامة، جاعلا شعاره " اخ سعد فقد هلك سعيد" يوخزه الشاعر

مستنكرا ، ويسخر من مقولاته التبريريه المضحكة مستخدما ضمير المخاطب قاصدا به المواجهه والإفاقة :

اه ياجحا .../ مانت ياللي ياما قلتها / الضرب لو كان في الجيران مش مشكلة /شخر ونام تحت الغطا / وصلني لما هاتوصل عندها / اه يا جحا / ياللي انت علمت البشر معني الكسل / مين اللي قالك ياجحا الضرب ها يوقف هناك / دا الحرب بتقرب هنا / زاحفة وجاية عندنا / واحنا هنا جاهزين تمام / والشعب واخذ ع الصيام / واقفين بنحلف للدولار / أما الجنيه أصبح مسيره العدم ... صـ٥٤

وهكذا يرجع الشاعر مسببات خزينا بين الأمم إلي أسبابها الأصلية وعواملها الداخلية وإبرازها السكوت والرضا بالخنوع والمذلة :

بقي حالنا يصعب ع اليهود / وعشان كده / حطوا القواعد عندنا / جابوا جنودهم ارضنا / الضرب فينا ومتنا / بقينا أعداء البشر / هما الضحية / واحنا / أصبحنا / خطر صـ٥٦ .

وإذا كان الشاعر قد واجه في قصيدة " جحا العربي " سلبية الاستكانة ومنطق التبرير للمذلة والهوان , فإنه في قصيدة " شئ لزوم الشئ " يواجه ذاته الغارقة في المشاكل والهموم ، ولكن هذه المرة ليست مواجهه اللوم والتعنيف، وإنما تمثل القصيدة حالة اقرب لمنولوج التصالح والتوافق مع النفس في محاولة لإعادة التوازن إليها والتعايش معها بسلام ، إن الشاعر في هذه القصيدة يحاول أن يستعيد للشعر احدي وظائفه القديمة حين كانت القصيدة تمارس فعل التطهير تطهير يبغي الشاعر به هدنة من الوقت أشبه باستراحة المحارب ليواصل رسالته ويستكمل مسيرته . ويلجأ الشاعر لاستخدام أدواته الفنية المفضلة فيعالج منولوجة السردي بضمير المخاطب وهو ضميره الأثير الذي يتوافق سواء مع حوار المهادنة أو منطق المواجهه وربما يري الشاعر فيه نوعا من الأرضية المشتركة الواصلة بينة وبين الآخرين علي اعتباره يحتمل أن يكون خطابا للنفس أو خطابا للآخرين فالضمير المخاطب يأتي لديه تجليا للآخر والذات معا ... إنها وحدة المشاركة والمعاناة والمصير :

وانت صغير / كان شعرك زيك اسود جاهل بالدنيا / وما كبرت / وعيونك شافت كل الأهوال / اتبدي يبيض / يعني اللي بيحصل عادي / شئ لزوم الشئ / أوعي تزعل نفسك / ماتزعل نفسك علي ايه ... صـ ٥٩

ويستعين الشاعر في تطيب النفس بعقاقير الشعر، فهو يستخدم طرافة التورية وتشخيصه للمجاز الاستعاري في مثل قوله :

الزعلة بتاعتك عملت ايه ؟ / جابت لك ضغط الدم ورشت / ع الضغط شوية سكر / قلبك بقي زيك خايف م الموت / بيحاول يهرب منك / ويسيبك وسط السكه لوحدك سيبة براحته / اوعاك تهتم بدقه / خليه علي كيفه / يدق ... / مايدقش مش فارقة ... صـ٦٠

والنبرة هنا ليست نبرة الاستهانة واللامبالاة , بقدر ماهي نبرة التحدي والتحلي بروح الشجاعة للتخلص من وهم قاتل وعدو لدود سواء للذات أو للآخر ألا وهو " الخوف" تلك الجرثومة القاتلة والخلية السرطانية المهلكة ... إن الشاعر يطارد بدأب ومثابرة هذا الوهم المميت جاعلا من ذاته موضعا للتحليل وشريحة للاختبار حتي يصل إلي هذه الجرثومة بمسبار الشعر ربما ينجح في تدميرها :

أوعي تموت !! / إلا إن كان الموت يأذن لك / ويجي لك / وينادي عليك / وأوعي تروح للموت بإديك / والدنيا إن كانت قاسية عليك / طنشها شوية وصدقني / نفس الدنيا حتجري وراك / .. اوعي تموت صـ٧٠

ان الشاعر ليؤكد علي روح المقاومة الداخلية مستخدما أسلوب الامر التحذيري " أوعي تموت " ، وهو يصر علي ترديده باسطا لحروف الكلمتين علي المساحة الأخيرة البيضاء للصفحة ، وكأنه يصر علي تحذيره حتي آخر لحظة، فالاستسلام لوهم الخوف وعوامل القهر هو الموت بعينه وهو ما يريده بالتحديد أعداء الحياة الذين ابتلانا الله بهم .

في قصيدة " أبو طامع " وهي بكائية يرثي بها الشاعر صديقه " أحمد ابو طامع " يجعل الشاعر منها تجربة لحظة تنفرد النفس بنفسها بعيدا عن الناس، لتعبر بطريقتها عن حزنها ،وتطلق لبرهة مشاعرها علي سجيتها ، بنأي عن العيون لتطوف ببعض صور الذكريات الحميمة ولحظات التأمل الحزينة :

أبص عليك بعنيه المليانه دموع / وترفض تنزل / مش قادرة تصدق / إن أنا وديتك باديه هناك / ورجعت لوحدي / ويرغم الناس حواليه كتير / مش شايف حد ... صـ٢٨

ويدهش الشاعر متحيرا لموت صديقة المفاجئ ثم ما يلبث أن يتذكر أنها عادته دائما معه :

بتسافر سهوة وتحضر سهوة / حتي اما تموت / بتموت علي سهوة / اه يابن الموت !! صـ٢٥ ، ولكن الشاعر لا يترك نفسه طويلا أسيرا لتيار الذكريات أو يدع وطأة الحزن تستبد بمشاعره وإنما يتشبث حتي في تجربة الموت – بحالة الوعي ورؤيته الرافضة للموت يأسا او هلعا ، ويؤكد الشاعر من خلال مرثيته علي مقاومة الفناء المعنوي والخوف الذي صار أحزمة حول أرواح البائسين تفجرها لينصر منطق العدم وهو ما يرفضه الشاعر بشدة صانعا هذه الصورة الموحية :

كان عايش عمره يخاف م الموت / والخوف عمال بيزيد جواه / في الآخر .. مات / لكن مات من الخوف / أبو طامع شد حزام الموت علي وسطه / وهات يافكيك / وانده " ابو طامع " ماتردش .صـ ٢٥

إن التشكيلات الجمالية التي يرسم الشاعر بمفرداتها تجاربه ومشاهده أو يصيغ بها لوحاته التأملية تأتي لديه متوشجة بحركة السرد الحوارية أو المونولوجين لتلاحق عوامل الانكسار وتقاوم أسباب التهميش والإزاحة بحسها الناقد وبنرتها الكاشفة.

ولعل أهم ما يلاحظ فنيا علي هذه التشكيلات ما يلي :

التتابع السريع للتفعيلات الشاعرية لملاءمة حركة السرد في إطار جوها النفسي وتجربتها الشعورية.

اصطياد بعض الصور ذات الطرافة والجدة مثل !!

وما عينها بتيجي في عينك / بتاخذ قلبك منك / فتتاخذ كل ملامحك / ألوان الطيف تتبعثر من علي وشك / تنزل علي طرف لسانك / ولسانك يتعلثم منك صـ٩.

الإكثار من توليد المعاني واستدعاء المشاهد وتعاقب حالة التداعي خاصة في قصيدة " خيانة "

الاستعانة بالتضمين وتوظيفه في المشهد مثل قوله :

(ماهو كل الدنيا في عينها) وقوله (لو بالعين انظر حبيبي لو بالعين).

تعميق الإيقاع الشعري والنفسي باستدعاء الروح الزجلية وممارسة اللعب التجنيس أو التضاد اللفظي والمعنوي .. صـ ٦٩

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن تقنية السرد القصص إذا كانت تهدف لتأكيد وحدة الموقف ووحدة التأثير ووحدة الانطباع فان هذا العنصر يظل يتراوح بين الحضور والغياب مع تنامي حالة التداعي والاستدعاء مما يؤكد كثرة استخدام فاءات النسق وواوات العطف

خاصة في القصيدة الطويلة " خيانة " وربما يعوضنا عن ذلك عنصر التشويق القصصي في القصيدة .

وإذا كان الشاعر في ديوان " خيانة " يرصد ويواجه وينقد فاني اعتقد بأن أحوالنا الآن لم تعد تتحمل المزيد من الرصد والاكتفاء بالإدانه والنقد فقد طفح الكيل وبلغ السيل الزبي ولقد أن للشعر أن يتقدم خطوات وخطوات ، فيتحول من طور الاستهجان ، و يخوض حومة الوغي ليرد الأشرار صاعهم بصاعين وقمعهم بقمعين ، وإني علي يقين بأن الشعر يمتلك تلك القدرة المهيئة لإدراك الثأر المنجزة للنصر الجالبة للحظة الخلاص .

٣ . حكايات – من زمن العولمة والفساد

في " تخللي الواحد يموت م الغيظ " لنبيل مصيلحي

" حكايات تخللي الواحد يموت م الغيظ " هو الديوان الثالث لشاعر العامية نبيل مصيلحي بعد ديوانيه " بوح القمر " ١٩٩٨م و " جرح غائر في صباح القلب " ٢٠٠٤م

غلاف الديوان الخارجي يغلب عليه اللونان الأخضر والأصفر في وسط صفحة الغلاف الأمامي شكل بيضاوي داخلة بورتريه لطفل في الشهر الأول من عمره يضع أصابع كفيه الاثنتين في فمه وهي عادة طفو ليه تلازم هذه السن فيبدو وكأنه يعض أصابعه وأما عيناه فقد انفرجتا متسعتين عن نظرة جانبية مدهوشة دهشة ممزوجة بفزع وكأن الشاعر يقول : إن ما أراه إنما هي أشياء وظواهر يكاد يشيب لهولها الأطفال .

وإما الإهداء فالشاعر يقول فيه: " إلي والدي ... لعلي أنجزت بعض الذي تمنيت "

والديوان تؤلفه تسع عشرة قصيدة تجسد في مجملها حالة " صدمة " ربما يتهيأ لها القارئ ويستعد لاستقبالها مع عنوان الديوان وصورة غلافه وأيضا ما يوحي به الإهداء من خلال ما يقدمه مما يعتبره الشاعر إنجازا يحمل موروثا من حكمة واتزان الآباء .

وإذا كان الديوان – فيما أزعم – مجسداً لحالة الصدمة ويحاول إدخال المتلقي فيها , بالتالي فان نبرته التي تنطوي عليها بنية قصائده تتضمن

خطابا احتجاجيا إزاء ظواهر أخلاقيه وسلوكية رآها الشاعر – بموروث الحكمة والعرف الديني والأخلاقي – ظواهر شديدة الاستهجان بالغة التنفير والغرابة صارت تتولد وتتوالي ظاهرة اثر أخر تنتشر وتسود خاصة بين شرائح الشباب وبصفة أخص الشباب الجامعي ويبدو إن الشريحة الأخيرة كانت محط اهتمام الشاعر ومصدرا رئيسيا لهمه الذاتي / الجمعي , بحكم احتكاكه وعمله الوظيفي في الجامعة , لذلك رأيناه يفرد لهؤلاء مساحة تشغل نحو ثلثي الديوان تقريبا بعدد من القصائد يبلغ اثنتي عشرة قصيدة .

ولقد توسل هذا الجزء من الديوان بآلية مشهدية أقرب إلي الرصد الخارجي لموضوع التجربة وتم بنزعة غنائية أسيانه , وخطاب شعري مفجع كان صوت الشاعر فيه متضاماً مع صوت الجماعة الشعبية ومتبنيا إياه ومن الطبيعي أن يتبني شاعر العامية صوت الجماعة ويعبر عن وجدانها , خاصة إذا كان : امتدادا بشكل أو بآخر لفصيل من شعراء العامية من جيل السبعينيات والثمانينيات ممن تعاطوا قصيدة التفعيلة ولكن متمردين علي جيلها الأول الذي كان ينتج قصيدة مفتونة باللغة مشغولة بالحرفية والإيقاع وصناعة المفارقات والثنائيات والأصوات المصطكة , دونما نظر إلي من يعمل خلف القصيدة متناسية الإنسان , ومن هؤلاء مجدي الجابري , شحاتة العريان ، يسري حسان , مدحت منير , أشرف عديس , حاتم مصطفي ومسعود شومان الذي يعتبره الأولوية عند جيله هذا للإنسان / الشاعر قبل الشاعر / الإنسان .

إن شاعرنا مازال يربطه بهؤلاء بقايا حبل سري من قوالة أو حكاية أو إنشاد وإيقاع تفعيلي غير صاخب كل هذا مع النظر باعتبار إلي خصوصية التجربة الوجودية والوعي الفني بموقع الذات الشاعرة في العالم .

إنها معطيات كل عصر وإفرازات كل جيل وسنن الفطرة في الحياة وفي الفن .

معطيات وإفرازات ازدادت حدتها وعمقت من تأثيراتها الاغترابية , مع عقود الألفية الثالثة ألفية عصر المعلومات والانفجار المعرفي عصر المستنسخات والتكون المتلاحق بزمنه سريع التقلب والتأثير والإيقاع اللاهث زمن العولة والوسائط المتعددة والقرية الصغيرة والصورة المقتحمة

أما القسم الثاني من قصائد الديوان فتكاد تكون فيه بإزاء تجارب أكثر خصوصية لكنها تضيف إلي حالة الصدمة حالات من الإحباط كانت نتاجا لوجود هوة عميقة ومسافات واسعة من التنافر وعدم التكيف مع ذوات ونماذج من البشر صارت الحياة اليومية تعج بهم مما يفضي بحالة الصدمة / الإحباط إلي رد فعل تهكمي يواجه به الشاعر هذه الذوات وتلك النماذج التي يثير تعاملها في النفس الضيق والاستفزاز – مما يدفع الشاعر لأن يناوئها بالسخرية والتي تتحول بدورها سخرية من كل شئ حتى من النفس , فيبدو الأمر أشبه بجلد الذات ثم الانسحاب إلي الداخل اكتفاء بهذه الحالة المرة من التهكم العنيف .

نحن إذن في الجزء الثاني من الديوان نتعامل مع حالات متعددة ونماذج مختلفة تقترب منها عدسة الشاعر التي انشغلت إلي حد ما في القسم الأول – بمشاهد أكثر عمومية في إطار الممارسة الحياتية للذات الشاعرة وهنا نتعايش مع تجربة ربما تكون أكثر تصادمية وأعلي درامية واستظهارا للطاقة الفنية والعنصر الشعري إذ نغدو في جو من التفاعل أثناء صراع الذات الشاعرة مع نماذج مثيرة للإحباط والإعاقة المعنوية حيث نجابه بالنواتج السلبية لمجتمعات المحسوبية والفساد من مظهرية كاذبة وتعال أجوف , واستحقاق مزيف وتميز مزعوم وأناس مسنودين نتيجة حركة محمومة مسعورة لجماعات المصالح الضيقة ومافيا المنافع المشتركة المتبادلة وهي ظواهر تعني في تجلياتها الثقافية انقلابا عنيفا للقيم وتبدل حدي للمفاهيم وقضاء مبرم علي تكافؤ الفرص وشرعية التواجد للمجد والتحقق للموهوب وتعني نسف الطموحات الصغيرة ووأد التطلعات المشروعة , أي كل ما يعمق الأزمة ويغرب الفرد عن الآخر بل عن نفسه .

إنها حكايات تخللي الواحد يموت م الغيظ .

ونكتفي بهذه المقاربة من الاستقراء النظري فقد آن لنا أن ندلف إلي الديوان ومع أول قصائده بعنوان " حواديت عريانة ". وفيها يضع الشاعر المتلقي معه في قلب لحظة الذروة حين وقف مشدوها متسمرا في مكانه عند رؤيته لـ (ولد وبنت) جامعيين " لزقين شفا يفهم في عز الظهر " , " زى مشاهد السينما تمام !

لا يكاد الشاعر يصدق عينيه وأما قلبه فقد غاص في رجليه حين رأي المشهد الرئيسي لهذه " الحدوتة العريانة " داخل الحرم الجامعي والذي

تستكمل ملامحه جزئيات أخري من : مهرجانات / ومرايات / والبر فان دي باريس / والروج / والبناطيل المش بناطيل – صـ١٦

ويعد أن يفيق الشاعر من لحظة الصدمة لا يملك إلا أن يعلن عن اشمئزازه واحتجاجه الشديد:

بصيت... تفيت / مش معقول .../ مليون لعنة / تكنس كل عيال الجامعة / الغاويين لعب / في قلب عيون (إبليس). صـ١٩

ويتوقع الشاعر إن يعم الطاعون كل العيال وحينئذ يكون الطوفان , وهو يتخذ هذا الموقف من منطلق شعور بالالتزام وخوف علي الأعراض وتماسك النسيج الاجتماعي والإشفاق علي خلق الحياء الذي كاد يولي فكان من واجبه إن ينبه ويحذر ويدق نواقيس الخطر للناس :

يمكن لما هتسمع / ترجع تأني / تأخذ بالها كويس قوي / وتشد حزام الخوف / ع البت الألفة / قال بيقولوا عليها : شاويش – صـ١٦

إنه موقف ابن البلد الغيور علي أهله وناسه من أن تتخطف أولادهم أنياب تيارات مادية قاسية , وبراثن موجات عارمة من ثقافات عمياء من التحلل والاباحية وإرخاء الأعنة لأحصنة الشهوات الجامحة وهي ثقافات وتيارات تهوي علي رؤوسنا ليل نهار من سماوات مفتوحة تتنافس فضائياتها في ترويج هذه السلع العولمية الرخيصة فضلا عن وسائط اتصال أخري متعددة كشاشات المحمول والسينما والانترنت وأفلام الفيديو والأقراص المدمجة.

وتتعدد الصور العريانة وتطارد عين الشاعر ويتضاعف خوفه وإشفاقه فأينما حل يجد الشباب • في قلب عيون الشهوة النار • وصار من العادي أن تري:

وَاد واقف مش علي حيله / وبنت قصاده / كانت مش قاعدة كويس ... بتمد أيديها البت / وتمسك سدر الجاكت قوي / وتشد عليها الواد / بيمد أيديه / وينعكش شعرها تاني / وتانى تكمل / باقي كلامها معاه ... قصيدة • عادي • صـ٢٧

أو تشاهد مجموعة من الشباب والشابات التفوا في شقاوة وجموح يلعبون • صلح وهم غير قادرين علي إخفاء أشواقهم الجنسية فإذا غادر الشباب حرم الجامعة تتوالي مع حركتهم حكايات أخري عريانة من مثل:

واد ويت أتقابلوا في سطح البيت ألهو / وتحت في بير السلم جلسة تطول / وازاي / انحشروا في حته كرسي يادوب للواحد / في العربية أم قزاز اسود / بيمارسوا جواز العرف . صـ٢٠

وإذا استقل الشباب " الميكروباص " فثمة مهازل أخري تحدث ومساخر رخيصة تقع , ضف إلي ذلك إن الميكروباص نفسه صار أحد الأسباب الرئيسية لما يسمي فوضى الشارع ونزيف الإسفلت في قلب المدينة , وما يقع من حوادث مؤسفة تزهق فيها أرواح ضحايا أبرياء كثيرين :

محطة وفاضي / جامعه محطة / واقف شايف ينفخ غيظلي / في وش العيب / ماشبه عقارب الساعة / تنهش لحم اليوم / حته بحته / ياااه / قلب ميدان (الصاغه) / مفرهد خالص / لحم في زحمه / وعند البر التأني الرايح لـ (فاروق) / ماكنتش مخطة / لعجل الدنيا الماشية / تدوس ع البني أدمين ... تصرخ / فرحلة مجنونة / تكسر عضم الروح / وتموت برخيص / تتباع الدستة بني أدمين / بالربع جنية / وتعيش الخسة في الأبدان الخرسه / في غياب النجمات المخمورة / فوق الأكتاف النايمة / لحد الضهرية / دفيانه في سرير / الغفلة "إشارات بتموت ... " صـ٥٦ , ٦٠

نعم كل هذا يحدث في غفلة من الشرطة , وما يفترض فيهم أن يكونوا حراساً للأمن ذلك أن أحدا لم يعد يبالي بأحد ولم يعد هنالك شئ يعبأ به أحد حتى لو كان أمراً حيويا يمس أمن المواطن ويهدد حياته .

سلطان سلطان سلطان

هكذا تتألف حواديت الشاعر المغيظة من حصيلة مشاهداته سلوكيات غريبة ينبو عنها الذوق تقع فتؤذي العين وتجرح المشاعر تنهك الآداب والأعراف , وتخدش الحياء , سواء حدثت في الجامعة أم خارجها .

وهكذا ركنت التجربة إلي اللغة الوصفية تناوله المشاهد بصيغ قريبة المأخذ , سهلة التوصيل , ربما خضوعاً لمقتضيات الخطاب الشعبي الذي ينطلق منه الشاعر ويتوجه إليه , ويسوده انفعال مصدوم للوجدان الفردي والوجدان العام فبدا الشاعر حامياً لقيم الجماعة الذي هو عضو فيها وواحد منها .

أما في القسم الثاني من قصائد الديوان , وفي قصيدة " لأ ياعبيط " فالشاعر يتناص فيها مع زميله عزت إبراهيم – حيث كلاهما يتغني بألم الذات وحيث الوعي الفني لدي الشاعرين , يتحرك في مساحات مشتركة وبالتالي تصبح القصيدة مجالاً لحوار بين الشاعرين يتبادلان فيها المقاطع

مجسدين لشعور عميق بالإحباط يصل إلي حالة غنائية شديدة الأسي أشبه بجلد الذات ورثائها في أن واحد .
وفي هذا الإطار تأتي أيضاً قصيدة " كرباجك ليه عاشق جسمي " مع ملاحظة مدلول كلمة " كرباج " وتجربة القصيدة العاطفية المحبطة والتي تأتي دالا بارزا علي معاناة العجز عن التواصل مع الآخرين نتيجة سيادة المفاهيم المقلوبة , والمظهرية الخادعة .
أما قصيدة " ليه أنا مفزوع قوي " فهي تعبر عن الإحساس الدفين بالخوف وفقد الأمان في عالم صار فيه كل شئ غلط ولا يسود فيه إلا الغلط !
وفي قصيدة " مشهد محزن جداً " يعرض لنا الشاعر مأساة إنسانية فاجعة يعالجها بتقنية الحكي مكونا نسيج حكايته من تنامي جزيئات تكاد تكون نهايتها متوقعة من كثرة ما اعتدنا سماعه من حوادث وحكايات في هذا الإطار فالمسافر أو المدرس المعار يعود بعد سنوات الكد و الغربة تسبقه أشواقه وأحلامه بالاستقرار ودفء الزوجة وإذ يعود يفاجأ بزوجته في حضن رجل آخر وتكون النتيجة , أنه بعد أن " كان عاقل جداً " :
بقي يقلع ... / يلبس في الشارع / وعيال الشارع تجري / وراه !! .. إنها واحدة من عشرات الحكايات التي صارت ظواهر متكررة تعمق عذاباتنا وتزيد من بؤس حياتنا وخلاصة مغزاها , أن علي الإنسان أن يكون مهيئاً لتوقع أي شئ وفقد الثقة في أي شئ حتى لا يفقد عقله .
في قصيدة " مكابر " يواجه الشاعر فيها – بقسوة لاذعة – طبائع الأنانية والتعالي والاستخفاف بالآخرين , يقول مخاطباً هذا النموذج :
مش بتقدر خطوة / غيرك / أو حساباته / شايف ... / كل الناس تتف عليك / وأنت بتضحك فاشخ بقك / إيه ... / لساك حاطط / ليه / في جيوبك / إيدك صـ٩٨
وعلي الجانب المقابل فهو ينحاز للمهملين والمهمشين متوجهاً إلي نموذج " الكومبارس " بالحث والتشجيع ما نحاً هذا الإنسان المنزوي في الظل دفعات من الثقة والأمل:
أكيد الدور هيصيبك / يكبر بيك / تكبر فيه / تكبروا في عيون الناس / إللي محوطاك ... صـ١٠٢
وتأتي قصيدة الديوان الأخيرة " يحصل ويحصل ...!! " يمارس فيها الشاعر مرة أخري تقنية التناص ولكن هذه المرة مع الدكتور يسري العزب في

قصيدة له بنفس العنوان والقصيدة تبدو وكأنها تفسير لكل ما سبق من حكايات أو وقفات تصادمية مع نماذج سلبية من البشر وتعلل عن دواعي الانهيار وأسباب الداءات بالجمود والموات والوصول إلي حالة من البلادة وفقد النخوة حتى غدا الناس أجسادا بلا حس يتحرك بل ساكنا أمام سيول الانهيارات والتردي المندفعة من حولهم المتفجرة من تحت أقدامهم.

لقد غدت أغنية الشاعر , ووخزه الضمير وكلمة الحق غريبة مستهجنة حين يرفع الفنان بها عقيرته فيبدو كمجنون يستغيث فقط بأصداء صراخه وسط برية مقفرة وفيافي موحشة :

والناس عيونها مدعمسه / عقولها بيضه ممششه / وأيديها نايمة مجبسه / والفكرة خرقه مكرمشة / والخطوة عارجه مكسكسه / وعشان كده / يحصل في كل الدنيا تغيير كل حاجة / إلا هنا .

ظواهر أسلوبية وفنية :

اللغة ذات المفردة العامية المخلصة لعاميتها غير عابئة بالبحث عن التفاصح أو حتى المزج بشئ من الفصحى . (أي إن للعامة جمالياتها الخاصة بها جماليات تنضج في أتون معاناة في الحياة اليومية للبسطاء .

اللفظة المشتركة المستأنفة الرابطة بين سطرين شعريين .

المعجم اللفظي الموحي بشاعر الغيظ والكد والأسف ...., ..., ..., ..., ...)

وكذلك الصورة المجسدة لهذه الشاعر ومنها صور فيها طرافة وجدة ......, ..., ..., ...

أحمد رشاد حسانين

بورسعيد يوليو ٢٠٠٦

المحور السادس..
شهادات

ترتيب الابحاث فى كل محور يخضع للترتيب الابجدى وفقاً لاسماء الباحثين

إضاءة المشهد الثقافي في سيناء

رؤى تأملية

حاتم عبد الهادي

هل يمكن أن نختزل العالم في كلمات أو جمل ؟ وهل يمكن أن نؤطر لمسيرة مكان ما ، فنعرض لسكانه : عاداتهم وتقاليدهم وطرائق تفكيرهم ومعتقداتهم وحروبهم وثقافتهم وموروثهم الأدبي والفني ، في وريقات عديدة ؟!

إن الحديث عن الشعوب والحضارات والذاكرة الثقافية والقيم الحضارية وغير ذلك يحتاج منا إلي كثير من التفاصيل ، إذ لا يمكن الحديث عن الثقافي بمعزل عن التاريخي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي أيضا ، فثمة علاقة تواشج بينهم - فيما أحسب - لذا كان الحديث عن الزوايا التاريخية والأنثروبولوجية والجغرافيا الثقافية للمكان وغير ذلك هو أشبه بالقيثارة المتناغمة لوصف المشهد الثقافي بغية الوقوف إلي جماليات الثقافة والحضارة وأثرهما في التكوين العام للتأطير للمنتج الإبداعي الآني .

ولا غرو أن الحديث عن اللحظة الراهنة يستدعي منا حتمية تاريخية وجغرافية عامة - فيما أحسب - وذلك لنعبر من هذه الحتمية إلي عدة مفاهيم مثل : الهوية ، الإنتماء ، الأصالة ، المعاصرة ، الكونية ، الحداثة ، ما بعد الحداثة وغير ذلك ، كذلك لنستخلص العديد من المفاهيم والقيم التربوية والحضارية وربما الفلسفية أيضا ، والأخلاقية كذلك ؛ لذا فإن الحديث لابد وأن يعرج على المكان والزمان وعلاقتهما بالإنسان الفرد وبالعالم ؛ إذ أن الحدث أو الأحداث الناتجة عن مثل هذه العلاقات تشكل ما يعرف بالمجتمعات والحضارات والثقافات ؛ وهي - فيما أرى - تمثل المرتكزات الأولى للمنجز الإنساني الذي يسعى لتشكيل الحياة ؛ وديناميتها المتناغمة .

زوايا متناغمة لمكان قديم :

إن الحديث عن سيناء وثقافة أبنائها وإبداعاتهم لا يمكن أن يكتمل دون الإتكاء إلي مرجعيات ثقافية ؛ ومرتكزات حضارية ضارية فى الأصالة والتاريخ ، وهذه لعمرى ليست نظرة رديكالية ، أو ردة حضارية - كما يذهب الحداثيون - ولكنها علامات فارقة ، لا يمكن اغفالها ؛ ويستدعى الأمر أن نمر عليها قدما ؛ من باب التاريخية وليس التأريخية ، وذلك لنؤطر للمشهد الثقافى ذاتيته ، ثم نستشرف له بالتأصيل لآفاقه الحداثية ، فنصف الآنى مموضعا مع القديم ، لنتشرف للمستقبل آفاقه الكونية الممتدة ؛ وأحسب أننى بذلك أحيد " الأنا التاريخية " لأفسح للمشهد الثقافى الآنى ليفصح عن " سير ذاتيته " متناغما مع عبق القديم ، وسحر الحديث ، والتطلعات المستقبلية.

لذا سأترك القلم " للراوى القديم " ليحدثنا عن الزوايا التناغمة لعبق المكان المقدس في شبه جزيرة سيناء حيث المكان يشكل الوعى والأبجدية ؛ وهذه الإضاءات فيما أحسب تمثل الجوهر للمشهد الثقافى السيناوى.

١- الأبجدية السيناوية

يقول الراوى : أيها السيناوى القديم ؛ أيها البدوى المتربع على عرش الكون : على حافة عينيك يسكن العالم وقلبى الصغير ؛ وكيف لا وأنت الذى سطرت للبشرية أول أيجدية فى تاريخ الكون ، إنها الأبجدية السينائية ؛ أصل الأيجديات القديمة ؛ والأساس لأبجديات العالم ؛ وهذه حتمية ثقافية ومرتكز حضارى عالمى لوجودك البدوى ،فكنت أول من وضع للغة منهاجا وأطرا لتصاغ بها حضارة العالم ، وكيف لا يكون ذلك ؛ وسيناء الأرض المقدسة التى اختصها المولى عز وجل لتشع ديانات العالم من أرضها : اليهودية ، المسيحية ، الإسلامية ؛ وبذلك كانت الأبجدية السيناوية أقدم أيجديات العالم التى أنارت المشهد الثقافى اللغوى، وفتحت آفاقا مغلقة فى سفر الحضارة لدى أبناء سيناء منذ بداية الحياة .

٣ - أنشودة الإله سين إله القمر

إذا كان هيرودت قد ذكر بأن مصر هبة النيل • فإننى أقول : إن سيناء هبة الديانات ، وبيت القمر المرصع بالفيروز • لذا اتخذ قدماء المصريين من " سين " إلها وعبدوه ، وسميت سيناء قديما أرض القمر ؛ فكانت مكانا للعبادة ؛ ومعبدا للإبداع والإلهام والشعر والخيال ، ولقد عثر فى البرديات القديمة على • أنشودة الإله سين • إله القمر - لتقول للعالم أجمع أن سيناء بعراقتها ؛ وما لعبته فى التاريخ القديم لهى خليقة - اليوم - بأن تحظى بكل التقدير والتنمية نظرا لأهميتها الاستراتيجية ؛ وعظم قدرها ؛ وقداستها على مر العصور والأزمان ، ولعلنا نستقى من كلام هذه البردية القديمة ملامح المشهد الثقافى - الدينى والروحى - فى سيناء القديمة ، تقول البردية :

أيها الأب الرحيم الشفيق
الذى فى قبضته حياة الأرض قاطبة
أيها الرب : إن ألوهيتك كالسماء العالية ؛
نهر عريض مفعم بالأثمار ؛
هو الذى يخلق الأرض ويؤسس المعابد
ويسمى أسماءها ..
والوالد الذى يلد الآلهة والناس
ويجعل المساكن تقام وينشئ القرابين ..
وهو الذى يدعو الملكية ويعطى الصولجان
ويحدد ما هو مقدر للإنسان فى الأيام البعيدة ..
وهو الأمير ذو البطش لا يرى ما فى قلبه الفسيح أى إله ..
والرب الذى يقرر حكم السماء والأرض
والذى لا مبدل لأمره ..
والقابض على النار والماء ؛ والمرشد للمخلوقات
الأحياء ، فمن ذلك الإله الذى يعادلك ؟
من العظيم فى السماء ؟
إنك أنت وحدك المعظم
وحينما يتردد صدى كلمتك فى السماء
فإن آلهة العالم يسجدون لك

وحينما يتردد صدى كلمتك فوق الأرض فإن آلهة العالم
الدنيوى يقبلون الأرض لك ؛
وحينما تنزل كلمتك إلي عليين كالهواء فإنها تجعل المراعى ؛
تنمو ؛ وعيون الماء تغزر
وحينما تنزل كلمتك إلي الأرض فإن الكلأ يخرج
وكلمتك تصير الحظائر بما فيها من قطعان سمينة
وتنشر المخلوقات الحية
وكلمتك يتولد منها الصدق والعدالة ،
وعلى ذلك يتكلم الناس الصدق ،
وكلمتك السماء العلا ، والأرض المستورة
التى لا يخترق حجبها نظر ؛ ومن يفهم كلمتك ؟
ومن يضارعها ؟
اشمل بنظرتك بيتك ! انظر إلي مدينتك !
أنظر إلي " أور " (١)

وهذه الأنشودة لا تحتاج منا إلي تعليق فهى تعبر عن المعبود الروحى لسكان سيناء كما أنها كما يقول المستشرق " جيمس هنرى بريستد " : " إنها أنشودة جميلة كانت تغنى لإله القمر " سين " فى مدينة " أور " حيث كانت تنشدها القبائل التى تعبد الإله القمر فى سيناء المصرية .

هذا ولا يمكن أن نؤطر للمشهد الثقافى دون الرجوع لهذه البردية التى تظهر الثقافة الدينية فى مصر القديمة ، وفى سيناء ولعل أقدم ذكر لسيناء فى الآثار المكتوبة يرجع إلي الألف السادسة قبل الميلاد حيث سجل فراعنة الأسرات الأولى رحلاتهم إليها بحثا عن معدن النحاس وحجر الفيروز، ولقد وجد فى آثار منطقة سرابيت الخادم المعبد الخاص بقدماء المصريين وسكان سيناء المحليين ، كما عثر على هيكل المعبد وبداخله كهف " الإلهة هاتور " إلهة النور والملقبة بسيدة الفيروز أو القمر معبود سكان البلاد الأصليين ، كما وجد بالهيكل كهف الإله " سويدو " إله الشرق ، وإلي الشمال وجد معبد الملوك من آثار الملكة " حتشبسوت " وكان المصريون كما يقول المؤرخون ينامون فى غرف الهيكل ويطلبون ما يريدون من الفيروز من ربة الهيكل وسيدة أحجار الفيروز ، ومن الإله القمر، الإله " سين " ، وهذا يدلنا إلي الثقافة الدينية والمذهبية والعقائدية لسكان سيناء فى العصر الفرعونى ، كما أن

مشهد القمر فى قلب الصحراء بالليل يوحى بالقداسة والإجلال ، ويلهم المبدعين والشعراء ، فكان الغناء والسمر ، وظهرت أمسيات الشعر البدوى هناك لتؤطر أساسا أوليا للمشهد الثقافى السيناوى القديم حيث كان المكان يشكل بذور الثقافة البدوية السيناوية الأولى ، حيث الروحانيات والجمال يشكلان تصوفا خاصا، وثقافة مغايرة أيضا .

٣- عالمية الثقافية البدوية المحلية

حين نتحدث عن الوعى الحضارى الدينى للثقافة المحلية لسكان سيناء ، فإننا لابد وأن نقترب من ماهية هؤلاء السكان : من أين نزحوا وتوافدوا ، وهل هم أصليون فى المكان بمعنى هل تجمعهم صلات قربى عشائرية أو قبلية ، أم هم خليط من أنماط وسلالات شتى عاشوا على هذه الأرض وغير ذلك ؟!.

والحقيقة كما يذكر المؤرخون إن أبناء سيناء خليط من القبائل التى نزحت من شبه الجزيرة العربية والحجاز وبلاد الشام بحثا عن الكلأ والمرعى ونتيجة للقحط هناك ، فاضطرت القبائل للهجرة إلى البلاد المجاورة منها ، فهاجروا إلى فلسطين وسوريا والأردن ومصر ، ولقد حظيت سيناء بالعديد من هذه الهجرات ، كما أن شبه جزيرة سيناء قد كانت متاخمة لمملكة النبط وعاصمتها البتراء ، فسكن بعض هؤلاء أرض سيناء علاوة على المصريين الفراعنة الذين عملوا فى مناجم الذهب وتعدين النحاس والمنجنيز ، كما جلب محمد على باشا إليها المماليك وأسكنهم قلاع سيناء : قلعة العريش ، قلعة نخل ، وقلعة المحمديات ، وقلعة الطور ، وقلعة قاطية وغيرها ، كما جلب الأتراك بعد محمد على العديد من السكان من جزر البلقان ومن البوسنة والهرسك ، فكان البدو، والعرايشية ، والوافدين من الدلتا ، وبعض الفلسطينيين يمثلون الشرائح المتعددة للتركيبة السكانية هناك ، وقد اختلطت هذه السلالات فيما بعد واندمجت فيما بينها بالمصاهرة والنسب وغير ذلك ، وقد أثرذلك على الثقافة واللغة ونمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومن ثم فقد تداخلت قيم الوافد وثقافته بقيم وعادات وثقافة المقيم فغدت الثقافة السيناوية المحلية أشبه بمنظومة تحمل فى داخلها أنماطا وموروثات وقيما مختلطة ؛ ولقد ظهر ذلك جليا فى السلوك العام وفى طرائق التفكير والمعاملات

وحتى فى الملبس والمأكل ؛ وقد أوجدت هذه الجغرافيا السكانية ثقافة خاصة تشكلت وانصهرت لتجمع بين مجموعات شتى من النظم والقيم الثقافية والحضارية أيضا ، ولعل تميز سيناء جغرافيا قد أكسبها أهمية استراتيجية فى العالم القديم وذلك لأن جزءا منها يقع فى آسيا ، والجزء الآخر يقع فى قارة أفريقيا ، علاوة على تمتعها بمناخ قارى كذلك ، ووجود البحر الأبيض المتوسط بها من ناحية ، وفرع النيل البيلوزى (بلوسيوم) - قديما - وكل ذلك - فى رأيى - قد شكل ثقافة خاصة لسكان سيناء لإفادتهم من كل هذه المكتسبات البيئية والجغرافية والمناخية.

كما أن هناك رافدا حضاريا وثقافيا لا يقل أهمية عما أسلفنا ، وذلك إذا علمنا أن سيناء كانت مسارا للأنبياء والمرسلين ، كما كانت طريقا لمسير العائلة المقدسة ، علاوة على أنها الطريق الوحيد للحج القديم فعلى أرضها يتوافد الحجاج من كل بقاع الأرض قاصدين زيارة بيت الله الحرام ؛ كما يقصدها المسيحيون لزيارة بيت المقدس ويقصدها أيضا اليهود ليشاهدوا أرض التيه ، إذ تاه العبرانيون أربعين عاما هناك ، كما شهدت سيناء مسيرة فرسان الفتح الإسلامى لمصر بقيادة عمرو بن العاص فى عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ، ولعل هذه القداسة الدينية قد أكسبت سيناء خصوصية ثقافية روحية ودينية غاية فى الثراء ، فدخل فى ثقافة سكانها مكتسبات الديانات الثلاث ، ونتيجة لهذا التنوع الثقافى الدينى ووجود الأديرة والكنائس والجوامع والمساجد تشكلت الثقافة المحلية.

كما أن هناك رافدا ثقافيا مهما قد ساهم فى تشكيل الهوية الثقافية السيناوية المحلية ألا وهو اعتبار سيناء طريقا حربيا لكونها بوابة مصر الشرقية على الحدود مع فلسطين ، وبهذا تمثل العمق الاستراتيجى لمصر ، ولقد وجدت بها الطرق الحربية التاريخية كطريق حوريس الحربى على ساحل البحر ،ومن أرضها جاء الغزاة إلى مصر على مر العصور ، ومن أرضها أيضا خرجوا ، كما شهدت العديد من المعارك فى عصور الأسرات الفرعونية وكانت قوات الفرعون تقف عند حدود غزة ، كما كانت شبه جزيرة سيناء كلها حتى وادى غزة جزءا لا يتجزأ من أرض مصر ،أما حدودها الحقيقة فكانت لاتنته عند رفح أو غزة بل أنها تنتهى عند جبال طوروس أو عند جبل الكرمل ، إذ أن سلامة الإقليم

المصرى لا تتم دون سلامة الجانب السورى بأكمله ، لذا ليس من قبيل المصادفة أن تحارب مصر أهم معارك التاريخ فى الشرق الأدنى على أرض فلسطين بدءا من معركة مجدو ، إلى معركة قادش ، إلى معركة حطين ومرج دابق.

وفى أرض فلسطين ، قابل فرعون مصر بجيوشه الحيثيين وردها مدحورة ، وفى أرض فلسطين هزم صلاح الدين الأيوبى جيوش الصليبيين، وفى أرض فلسطين ردت مصر عن العالم الاسلامى كارثة المغول فى معركة عين جالوت ؛ وكل هذه المعارك والغزوات كانت تسير من قاعدة واحدة ، هى قاعدة سيناء.

ولا شك أن سكان سيناء قد شاركوا فى مثل هذه المعارك والغزوات إذ البدو أدرى بمسالك ودروب الصحراء ولقد ساعدوا الجيوش المصرية على مر العصور ، ونظرا لكل ذلك تشكلت ثقافة أبناء سيناء الوطنية فكانوا جنودا وفرسانا مخلصين للوطن ، تدل عليهم عرويتهم وثقافتهم ، ويشهد لهم التاريخ أيضا .

٤ - عـزلـة سيـنـاء

لقد عاشت سيناء ـ رغم أهميتها ـ عزلة ثقافية وحضارية على مر العصور ، ولم يهتم أحد بتنميتها ، أو النظر إلى مطالب سكانها ، وعانى أهلوها شظف العيش ؛ ومرارة الأيام ، فلم يكن يهم فراعنة مصر سوى الاستفادة من ثرواتها وخيراتها ، بل أنهم أطلقوا عليم اسم " رينو كلورا " وتعنى مجدوعى الأنوف " فكانت منفى للمجرمين وملجأ للفارين من العدالة والأحكام ، كما أن الفراعنة كانوا يحكمون على المجرمين بجذع أنوفهم ونفيهم إلى سيناء ، فتوافد على سيناء المجرمون وقطاع الطرق واللصوص المجدوعى الأنف ، كما امتلأت سجون القلاع فى سيناء بهؤلاء ، ففدت سيناء ثكنة عسكرية، لذا لم يهتم أحد بفتح مدرسة أو معهد لتعليم القراءة والكتابة ، وأصبح ينظر لأبناء سيناء على أنهم بدو خارجين عن القانون ، وحكم عليهم بالظلم والتشريد وعدم ابداء الرأى فى أى قرار ، ونظرا لطبيعة بدو سيناء وحبهم للعدل والحرية فقد ثاروا على الظلم مرارا ، وكم من حملة حربية أرسلها فراعين مصر لتأديب هؤلاء بحجة خروجهم عن القوانين ، ولقد وجد فى النقوش الفرعونية صورا

للفرعون وهو يؤدب البدو المارقين - على حد تعبيرهم - ولكن مع كل هذا الظلم فر البدو إلي الكهوف والجبال وتحصنوا بتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم بعيدا عن ظلم الفرعون ، واكتفوا بمجابهة ذلك فى أشعارهم البدوية وأمثالهم ، إلا أن الفراعنة عرفوا قيمة هؤلاء بعد أن شاركوا فى الحروب ، فدلوا الجيوش على المسالك والطرق ، وساعدوهم فى الوصول إلي آبار المياه ، فتغيرت النظرة إليهم قليلا ؛ إلا أنهم كانوا يخشونهم دونما سبب يذكر ، ولكنهم مع ذلك عرفوا قيمتهم ولكن بعد أن طالت أياديهم الكثيرين، ومع هذا فلقد شارك الكثير منهم فى فتح مصر وانضموا إلي جيوش عمرو بن العاص ، كما شاركوا الجيوش المصرية فى مناهضة المحتل الفرنسى والانجليزى فحاربوا جيوش نابليون فى سيناء ، وناهضوا المحتل البريطانى ،كما شاركوا فى الثورة العرابية مع أحمد عرابى ، وقدموا صكوك الوطنية فى كل مجال شاركوا فيه ، وتشهد بذلك كتب التاريخ ، ومع كل ذلك فقد عاشت سيناء مرارة العزلة خاصة فى ظل الاستعمار البريطانى لمصر والذى حرم دخول سيناء أو الخروج منها إلا بتصريح من المخابرات البريطانية .ولقد كان مخطط عزلة سيناء مقصودا فقد التقت فيه الارادة الاستعمارية مع الأحلام الصهيونية التوسعية فى أرض العرب ، وفى عام ١٩٠٢ م أصبحت سيناء تابعة لإدارة الاستخبارات البريطانية ، وجاءت لجنة هرتزل الصهيونية إلي ساحل سيناء الشمالي وحاولت تأجيره لإنشاء المستعمرات الصهيونية الاستيطانية لجمع شتات اليهود ، ولكن رفض الإدارة آنذاك قد قضى على هذا المخطط ، وقد جاء فى مذكرات تيودور هرتزل : " فى العريش وسيناء أرض خالية من السكان وتستطيع بريطانيا اعطاءنا إياها ، ومقابل ذلك تكسب زيادة فى قوتها وتحصل على شكر عشرة ملايين يهودى فى العالم " ومع فشل هذا المخطط الا ان اسرائيل نجحت فى استرضاء بريطانيا حضور وعد بلفور وزير خارجية بريطانيا فصدر وعد بلفور - وزير خارجية بريطانيا - فى ٢ نوفمبر ١٩١٧ م باعطاء اليهود وطنا قوميا فى فلسطين ، وبالتالي احتلال سيناء فيما بعد ، ولقد كان لتقرير المخابرات البريطانية عن مستقبل سيناء عام ١٩١٩ م أكبر الأثر فى عزلة سيناء حيث أعده ضابط المخابرات البريطانية مستر " تسهاجن" والموجه للمستر " لويد جورج " رئيس وزراء بريطانيا آنذاك والذى جاء فيه :

عزيزى رئيس الوزراء : لقد طلبت منى أن أرسل إليك تقريرا من مستقبل سيناء وهى مسألة سوف تكون لها أهمية كبرى فى السنوات القادمة ، اننا لن نستطيع البقاء فى مصر للأبد إذا نجح اليهود فى مشروع هجرتهم فسيكون عليهم أن يعملوا على توسيع رقعتهم ولن يكون ذلك إلا على حساب العرب ومعنى ذلك سفك الدماء .. إننا لن نستطيع أن نكون أصدقاء لليهود والعرب فى الوقت نفسه، ولذلك يجب ألا نتردد فى مصادقة الذين يدينون لنا بالكثير ويمكن أن يكون مخلصاً لنا وهو الشعب اليهودى ، ولكن مصر بحكم وضعها ستكون العدو للدولة اليهودية ،ويستطرد ضابط المخابرات البريطانية رسالته قائلا: وأصل الآن إلى مركز فلسطين بالنسبة لمصر فأقول : ان امتياز قناة السويس سينتهى بعد ٤٧ عاما أى عام ١٩٦٧ م ، وهناك احتمالات كثيرة بأن نفقد مركزنا أيضا فى الشرق الأوسط فلو استطاعت انجلترا من الآن أن تضم إليها سيناء فسوف نجنى مزايا عديدة منها : اقامة منطقة فاصلة بين مصر وفلسطين اليهودية وهذا يعنى اعطاء انجلترا مركزا قويا فى شرق البحر المتوسط والبحر الأحمر معا ، كما يمنحنا ذلك قاعدة استراتيجية يمكن بموافقة اليهود أن نقيم فيها أفضل ميناء فى المنطقة الأمر الذى نتمكن من احباط أى خطة مصرية ضدنا فى القناة ، كما يتيح لنا عند اللزوم حفر قناة موازية تصل البحر الأحمر بالأبيض كما أنه لا يمكن أن تقوم أى مشكلة قومية فى سيناء لأن أهلها بدو رحل ولا يتجاوز عددهم بضعة آلاف "

هذا ولقد تأيد ذلك بما رددته اذاعة بريطانيا فى أعقاب عدوان ٥ يونيو ١٩٦٧ م حينما اقترح عدد من أعضاء مجلس العموم البريطانى بتوطين الفلسطينيين فى سيناء بمعونة دولية كحل لمشكلة اللاجئين ، وقد جاء على لسان مستر " جارفس " محافظ سيناء الانجليزي آنذاك بمؤتمر لندن سنة ١٩٢٩م : " من أن سيناء أسيوية ولا بأس من أن يستضيفوا لديهم اليهود ليعيشوا معا على أرض واحدة ، وهكذا اتضحت الرؤى الاستعمارية لعزلة سيناء ، ولقد أثرت هذه العزلة بالطبع على ثقافة أبناء سيناء وانقطعت صلتهم بالعالم وفنونه وآدابه واخباره ، فعاش السكان حياة قبلية ضارية فى الظلام والجهل حتى رحيل الاستعمار الانجليزى عن سيناء عام ١٩٤٦ م برحيل " هميرسلى باشا " آخر محافظيها الانجليز وعادت سيناء إلي الادارة المصرية ولكن ظل المحافظ المصري يدير

المكان بقوانين استثنائية (قانون سلاح الحدود) وظلت سيناء معزولة حتى مجئ ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م .... وفى عام ١٩٥٦ـ بمجئ العدوان الثلاثي ـ طالب أبناء سيناء ونوابها بانهاء عزلة سيناء وتطبيق نظام الادارة المحلية عليها أسوة بمحافظات الجمهورية طبقا للقانون ١٢٤ لعام ١٩٦٠م إلا أن الادارة المصرية استثنت سيناء وظلت على عزلتها حتى جاء عدوان ٥ يونيو ١٩٦٧ م والتى كشفت عن خطأ سياسى لعزلة سيناء ، فكان احتلالها ، ثم جاءت انتصارات السادس من اكتوبر ١٩٧٣م ولكن لم يفكر أحد فى سيناء ليرفع عنها العزلة ، وهذه العزلة كما قال عنها " سالم اليمانى " ـ نائب سيناء ـ أنذاك ـ فى البرلمان المصرى : لقد خدمنا بعزلة سيناء عدوانا ، وأسهمنا معه فى نصر لم يكن يستحقه ، ثم يستطرد ويقول : هنا لأول مرة تضامن مع أهل سيناء فى مطلبهم لانهاء العزلة كتابنا ومفكرونا، وعسكريونا ومدنيونا إلي أن جاءت حرب التحرير الخالدة وعبرنا إلي سيناء ، وعندها أصدر الرئيس الراحل محمد أنور السادات القرار رقم ٨١١ فى ٢٩ من مايو عام ١٩٧٤ بضم سيناء إلي وحدات الحكم المحلى وبذلك انتهت عزلة سيناء وبدأت مرحلة جديدة ، مرحلة التنمية الشاملة ، ولقد قطعت الدولة شوطا فى ذلك إلا أن تعمير سيناء ـ لم يكتمل وظل الأهالي فى معاناة الذهاب من والي مصر إلي ان جاء الرئيس محمد حسنى مبارك فكانت المشروعات الكبرى مثل : " كوبرى مبارك " وقطار الشرق " وترعة السلام " ولكن المشروعين الأخيرين لم يكتملا بعد ، وظل الأهالي ـ إلي الآن ـ يعانون من عدم وجود كوب ماء نظيف ، أو رغيف خبز ،وظلت سيناء مهملة لأسباب غير معلومة ـ عدا بعض مشروعات التنمية القليلة ـ وظلت النظرة لدى ابن سيناء بأن الدولة تعامله كمواطن من الدرجة الثانية ، خاصة بعد أحداث سيناء الأخيرة (الارهابية كما وصفت) ولم يكلف أحد نفسه البحث فى أسباب ظهور مثل هذه الظاهرة ، وللحقيقة فقد بدأت الدولة فى الخمس سنوات المنصرمة منذ عام (٢٠٠١ ـ ٢٠٠٦ م) سياسة جديدة لتنمية سيناء تمثلت فى مد خطوط المياه المحلاة إليها ، والاهتمام بالطرق ، والتفكير فى اعادة تعمير سيناء ، وملء الفراغ الاستراتيجى بالبشر والسكان ، وتوطين ثلاثة ملايين مواطن ، والاهتمام بالزراعة ، إلا أن هذه المشروعات إلي الآن لم تكتمل وربما تكتمل فيما بعد !!.

هذا ولقد ظهر اهتمام الدولة بجنوب سيناء بعد عودة طابا إلي السيادة المصرية ، فتم انشاء القرى السياحية الكبرى وبدأت ثورة التنمية السياحية تؤتى ثمارها فى الجنوب ، إلا أن الشمال لا يزال فقيراً حتى مع الاهتمام الحالي بانشاء كورنيش العريش على ساحل البحر ، والبدء فى افتتاح متحف العريش القومى إلا أن الشمال - فيما أحسب - يحتاج منا إلي الكثير ،بالاضافة إلي ضرورة التعامل مع بدو سيناء بأسلوب يتوافق مع عادتهم وتقاليدهم ، واعادة تسكين وتوطين البدو ، والقضاء على التصحر وتمليكهم أراضيهم، وحل مشكلتهم الإجتماعية والإقتصادية، وتلك لعمرى متطلبات ينادى بها المواطنون والحزب الحاكم وأحزاب المعارضة معا ، ومع نشوء الأحزاب السياسية فى سيناء ومشاركتها فى التنمية بدأت مرحلة جديدة لإعادة الوعى للشارع السيناوى فكانت لحزب التجمع الأيادى الطويلة فى المناداة بتقليص القبلية والمناداة بالتوطين وبحل مشاكل أبناء سيناء الاقتصادية والاجتماعية ، ونظمت لذلك المظاهرات السلمية للمناداة بحقوق الملكية وبدخول أبناء سيناء كليات القمة وغير ذلك ، كما نادت بعض أحزاب المعارضة بذلك مثل حزب الوفد ، والحزب الناصرى ، كما نادى نواب الحزب الوطنى تحت قبة البرلمان لإعادة الاهتمام بسيناء ، ولعل الأيام القادمة تأتى بالثمار المرجوة من التنمية الشاملة فى شبه جزيرة سيناء .

٥- الثقافة الوطنية

ضرب سكان سيناء - كما أسلفنا - أروع الأمثلة فى دروس الوطنية ، فكانوا على مر العصور يساعدون الجيوش المصرية فى حروبها ضد المستعمرين ، كما شارك أبناء سيناء فى العمليات الفدائية لمقاومة المحتل الصهيونى ، تشهد بذلك سجلات المخابرات الحربية العسكرية ، كما تشهد ملفات منظمة سيناء العربية الموجودة الآن بالمخابرات المصرية على وطنية هؤلاء ومساعدتهم للجيش المصرى وصمودهم ضد المحتل ، ولقد قدم الآلاف أرواحهم فداء للوطن أيضا ، فحارب الطفل وحاربت المرأة ، والرجل ، والشيخ ،وحارب الجمل ، وحاربت الناقة إذ كان الجنود يضعون فوقهما الأسلحة المضادة للطائرات وغير ذلك ، ولعل اضراب العريش الذى سجلته وكالات الأنباء العالمية لهو اكبر دليل على وطنية أبناء سيناء ،

كما أنه مؤتمر الحسنة " من الأدلة الدامغة على عمق وطنية البدو والحضر على السواء ، فقد حاول المستعمر الصهيونى تدويل سيناء وجمعوا الصحف ووكالات الأنباء ،كما جمعوا المشايخ والعقلاء ليعلنوا أمام العالم انفصالهم عن مصر ، ولكن أبناء سيناء الشرفاء أعلنوها مدوية على لسان الشيخ "سالم الهرش " بأنهم يعتزون بمصريتهم وأن رئيسهم هو الرئيس البطل " جمال عبد الناصر " ، ولقد جن جنون الصهاينة ، ولكن هيهات أن يفرط أبناء سيناء فى وطنهم وأرضهم ، كما تشهد ملفات المخابرات المصرية بأنها لم تسجل وجود أى جاسوس من أبناء سيناء ، بل تضم السجلات قصص آلاف المجاهدين الذين سجلوا بريشة النور أسطورة النصر الكبير على الصهاينة عام ١٩٧٣ م ، كما أن سيناء تفخر بوجود الجمعية الوحيدة على أرضها دون سائر المحافظات الأخرى ألا وهى جمعية " مجاهدى سيناء " والتى تضم حوالي ٧٥٠ بطلا من أبطال المقاومة الشعبية فى شمال سيناء علاوة ٥٠٠ آخرين من منطقة جنوب سيناء ، كما أن أبناء سيناء يفخرون بأنهم قد تقلدوا أرفع الأوسمة المصرية " وسام نجمة سيناء " و "قلادة النيل " ، إلى جانب الأنواط العسكرية والتى تشهد بعظمة ووطنية وثقافة هؤلاء ..... نعم انها ثقافة المقاومة ضد ثقافة الاحتلال ، وكم كتب أدباء سيناء من البدو والحضر مسجلين النضال الوطنى ضد أعداء الدين وأعداء الحرية من اليهود ، وتلك لعمرى ثقافة وطنية خالصة تنم عن الولاء والانتماء والتمسك بالتراب الوطنى ، وسوف يأتى اليوم الذى تنشر فيه ملفات منظمة سيناء العربية ، ليعرف الأبناء وكل العرب ، مدى وطنية وولاء وانتماء وشجاعة أبناء سيناء ومساعدتهم للحكومة المصرية وجيشها فى وقت الشدائد والأزمات ، إنها ثقافة الانتماء والحب للوطن ، فما أعظمها من ثقافة خالدة .

٦ – فى لغتهم وأمثالهم

يتكلم أهل سيناء اللهجة السيناوية ـ كما يقول " نعوم شقير " فى كتابه تاريخ سيناء ـ وهى لهجة حسنة تقترب من لهجة بادية الشام فهم ينطقون الثاء ثاء ، والذال ذالا ، والجيم جيما ، والضاد ضادا كلغة قريش ، لكنهم يلفظون القاف معطشة كالجيم المصرية ، إلا أن بدو سيناء أفصح لسانا ، وأعرق فى البداوة من بدو الطور ومن أهل الحضر من

العرايشية (سكان مدينة العريش) وهم يحبون التصغير للتدليل والتمليح ، ويكثرون من جمع المؤنث السالم ونون النسوة ، ونون التوكيد الخفيفة والثقيلة ، إلا أن مدلول الكلمات له معان يعرفونها فقط ، ولا يستطيع أن يفهم أغلبها إلا من عايشهم لذا خرج شعرهم البدوى ، وخرجت أمثالهم صعبة فى النطق قليلا ، ومستغلقة على الأفهام ، لأن لها معجمها الخاص اللهجى ، ولعل وقوع سيناء بجوار مملكة أدوم (الأنباط) وقربهم من عاصمتهم البترا قد أثر قليلا فى لغتهم ورققها أيضا ، إذن المعلوم أن الأنباط كانوا يتكلمون الآرامية وتتميز لغتهم بالسلاسة ، وسهولة النحو ، والآرامية كانت لغة بعض سكان سيناء أيضا ، لذا لقبوا شعر البادية بالشعر النبطى ، وهى تسمية خاطئة ولكنها انطبعت فى أذهان الكثيرين نتيجة لمجاورة سيناء للآراميين وانما تكون التسمية الصحيحة له : شعر البادية ، أوالشعر البدوى السيناوى ، أو الشعر الشعبى البدوى المصرى ، هذا ولقد جرت الحكمة على ألسنة سكان سيناء وعرفوا المثل الشعبى واستخدموه ، ومن أمثالهم : " اللى ما بيعرف الصقر يشويه " خذ بنت السباع ولو بارت ، ودر مع الدرب ولو دارت ، وفوت بنت الأنذال ولو زينها غاطى جبينها ... ومنها: " عوضك من الجمل قيده " ،" الرفيق كزم مامنه منهزم والطلاق عدم والجيرة كرم "، ومنها : " مشيك فى المعزة أربعين يوم ولا فى المذلة ألف عام " ، وغيرها كثير ،وهذه الأمثال تستخدم مفردات البيئة فى التشبيه والاستعارة والكناية ، وهى فى مجملها أمثال تسعى للتمسك بالقيم واحترام الانسان ، وإن دلت فإنما لتدل على لغة وثقافة البادية الضاربة فى البداوة ، والمتمسكة بالتراث اللغوى الثقافى لمعاجمنا اللغوية العربية الخالدة .

٧ - فى الجغرافيا الثقافية

تحتل سيناء مكانة تاريخية وجغرافية عظيمة على مر العصور ، إذ تقع شبة جزيرة سيناء فى قارتين : قارة آسيا ، وقارة أفريقيا ،ولقد خصها الله بأربعة حصون منيعة من الجهات الأربع : البحر المتوسط من الشمال ، شلالات النيل من الجنوب (قناة السويس) وصحراء ليبيا من الغرب ، وصحراء سيناء من الشرق ، هذا وتبلغ مساحتها حوالي ٦١ ألف كم٢ أى حوالي ثلث مساحة الدلتا ، وتنقسم بطبيعة أرضها إلي أقسام ثلاثة : بلاد

الطور - جنوب سيناء حاليا - ، بلاد التيه وهى سهم مرتفع فياح جامد التربة فى الوسط - وسط سيناء - ، بلاد العريش وهى وهاد من الرمال فى الشمال عاشت على أرضها عدة قبائل غير مستقرة تتنقل حسب الكلأ والمرعى وهطول الأمطار.

هذا ولقد سميت سيناء قديما بعدة أسماء منها : جزيرة طور سيناء نسبة إلي جبل الطور أشهر جبالها والذى جاء ذكره فى " القرآن الكريم " يقول المولى - عز وجل - : " والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين "..... كما عرفت فى الآثار المصرية الفرعونية باسم توشويت أى أرض الجدب والعراء وعرفت ، فى الآثار الآشورية باسم مجان ، ولعله تحريف اسم مدين ، وهو الاسم الذى أطلقه مؤرخو العرب على شمال الحجاز وجنوبى فلسطين ،وهي البلاد التى عرفت عند مؤرخى اليونان باسم " أرابيا بترا " ، أى الأرض العربية الصخرية ، كما عرفت فى التوراة باسم حوريب ، أى الخراب ، وهذه الطبيعة قد جعلت السكان يتعاملون الصحراء ، ولقد انعكس ذلك على لغتهم ، وشعرهم ، ونمط تفكيرهم ، وطرائق معيشتهم أيضا .

ولقد دلت الآثار التى خلفها الفراعنة بأن سكان هذه الجزيرة منذ بدء التاريخ كانوا يتكلمون لغة غير لغة المصريين وعرفوا فى الآثار المصرية باسم " هيروشايتو " أى أسياد الرمال ، كما عرف سكان الطور باسم " مونيتو " ، وعرفوا فى التوراة باسم العمالقة ، ولقد أضفى هذا الوضع على سيناء خصوصية ثقافية دينية وحضارية عظيمة .

هذا ولقد مر " المتنبى " - شاعر العربية الكبير -وهو فى طريقه من مصر إلي فلسطين بسيناء ، فهاله جمال المرأة السيناوية فأنشد يقول :

حسن البداوة مجلوب بتطرية وفى البداوة حسن غير مجلوب

هذا ولقد أنتجت هذه الطبيعة بجبالها وقمرها وصوت ذئابها أدبا مختلفا نابعا من طبيعة هذه الصحراء الساحرة .

٨ -. القضاء العرفى

البدوى مفطور على الحرية واحترام الآخرين من أبناء القبيلة والقبائل المجاورة هذا ويمثل القضاء العرفى الثقافة القانونية التى تنظم السلوك والمعاملات وتنشر العدل وقيم الحق والخير والجمال ، كما تنظم

شؤون الحياة العامة والخاصة ... إنه قانون البدو الصارم ، والجميع هناك يحترمونه وإلا فالمصير الطرد من العشيرة ، أما من لا يطبق القانون فيتم الحكم عليه بتغريمه ، وهناك قضاة عرفيين توارثوا هذه المهنة كابرا عن كابر ، وأمر القاضى لا يرد ، فإذا حكم بغرامة كبيرة تحملتها القبيلة مع الفرد ولو لزم الأمر أن تبيع القبيلة جمالها وأثاثها وحلى نسائها لفدية ابن القبيلة، وليس هناك سجن للمجرمين وانما قضاء وقصاص ، فالقاتل يقتل أو يقام عليه الحد والغرامة ، ولكل جريمة قاضيها حتى من يسرق الإبل والجمال له قاض يسمى قاضى الإبل ويتكون القضاء من درجات ثلاث لكل درجة قاض فثلاثة من كبار عرب، وثلاثة من المنشد ، وثلاثة من القصاص ، وثلاثة من العقبى ، وثلاثة من الزيادى وثلاثة من الضريبى ، إلا المبشع فإنه واحد ، والأول بمنزلة المحكمة الابتدائية، والثانى بمنزلة محكمة الاستئناف ،والثالث بمنزلة النقض والإبرام ، فيذهب المتقاضيان إلى القاضى الأول فإذا لم يرتضيا بحكمه رفع الأمر للثانى وهكذا إلى الثالث ويكون حكمه نهائى ونافذ ، ولعل هذه الثقافة وتلك القوانين العرفية قد شكلت وعيا وثقافة مختلفة أثرت بعد ذلك فى تشكيل الذائقة الثقافية العامة للانسان السيناوى .

هذا ولقد ساهمت الأغنية الشعبية الفردية والجماعية فى صياغة الوعى والزوق العام لدى المواطنين ولقد صاحبت الرقصات البدوية فرقا غنائية فكانت لمواسم الحصاد أغانٍ، ولرؤية الهلال والمناسبات أغانٍ أخرى ، كما ظهرت رقصة الدبكة والدحية والرزعة بمصاحبة الأرغول والناس والمقرون ثم الدرفر والفيولا والدرافر والأكورديون وتبارى المطربون مستلهمين من أغانى التراث السيناوى زادا ميز غنائهم وموسيقاهم .

٩- الصحافة الثقافية :

عرفت سيناء الصحافة منذ عام ١٨٦٧ م على يد رجال شاركوا فى مسيرة الصحافة المصرية ، وعملوا فى المؤسسات الاعلامية كمراسلين للصحف وفى الأقسام الثقافية بها ومن هذه الصحف : الجريدة المسائية ، وجريدة السياسة ، وجريدة الشعب ، وجريدة المقطم ، وجريدة السعديين وغيرها .

هذا ويرجع تاريخ اصدار أول صحيفة سياسية ثقافية فى سيناء إلي عام ١٩٥٠م وصدرت بعنوان صوت سيناء كما صدرت بعد ذلك جريدة سيناء الاقليمية ثم توالت الصحف بعد ذالك ، ويمكنا أن نقول انها كانت صحفا ثقافية ركزت على المطالبة بهموم أهالي سيناء كما نشرت الكثير من القصائد والأعمال البطولية لأبناء سيناء وركزت على القضايا الثقافية والإجتماعية آنذاك ، وكم من مجلات صدرت لتساهم فى اثراء المشهد الثقافى السيناوى ولا يسعفنا المجال هنا لحصرها

١٠- المسرح السيناوي:

عرف سكان سيناء الأسلوب المسرحى عن طريق التقليد والمحاكاة للطبيعة البدوية ، كما نشأت التمثيليات التى اعتمد فى عرضها على راو واحد، أو ممثل واحد وكانت تودى تلقائيا ، أى أن مؤلفها هو ممثلها ومخرجها وربما صاحب هذه التمثيليات بعض أصوات آلات الغناء البدوي ، هذا ويعزى إلي السامر السيناوى نشوء الأوبرا البدوية التقليدية فى مسرح الصحراء المفتوح ، حيث الأرض المنبسطة تمثل خشبة المسرح ، وحيث الظلام وضوء القمر والجبال فى الخلفية يمثلون الديكور ، وحيث الرقص والشعر والغناء وصوت آلات الطرب ، وكلها تمثل الكورس الغنائى أو التخت العربى ، كما نرى البداعين الذين ينشدون الشعر المرتجل ، وحيث رقصات السيف والحداء من فوق الهجن ، ولقد عرفت سيناء المسرح بشكله المتعارف علية ١٩٥٦م وتم عرض مسرحية المرأة المقنعة من اخراج الأستاذ خيرى طولسون ، ثم توالت المسرحيات بعد ذلك وظهرت الفرق المسرحية من خلال المؤسسات الثقافية هناك ، ولقد ساهم المسرح السيناوى بشكل مباشر فى تعميق قيم الانتماء ونشر الثقافة الوطنية فى ربوع سيناء ، كما ساهم فى الحفاظ على الموروث الشعبى هناك .

١١ -الأدب السيناوي (الشعر -النثر).

عرفت سيناء الشعر منذ أقدم العصور ، ولعل بداوة سكان سيناء قد جلبت اليها هذا الفن الرائع حيث يتبارى شعراء سيناء فى البادية فى القاء القصائد، وكان السامرالسيناوى هو السوق الأدبية الذى يلتقى فيه

الشعراء ورواة القصص والسير وكيف لاينشأ الشعر والغناء وسيناء أرض القمر، أرض الرسالات حيث الجنة الوارفة الظلال، والجبال والواحات الغناء والكروم، فترى الكروان يصدح، وتطير النوارس والصقور،ويتغنى طائر البلشون على أمواج البحر الأبيض المتوسط ،كما أن النار المشتعلة بالليل وفناجين القهوة التى تدور، والإبل التى تسير والبدويات اللاتى يعزفن حول الأشجار بالناي ،إنها سيناء مدينة الإلهام والشعر والسحر والخيال.

ولعله من المفارقات الجميلة أن الإدارة المصرية حين أرادت اختيار نائب لسيناء قد اختارت أمير الشعراء أحمد شوقى، وكان مبررها أن سيناء ذات طبيعة خاصة وتحتاج إلي نائب ذا طبيعة خاصة، كما مر بسيناء المتنبى، والبحترى، وذوالنون المصرى، وغيرهم، ولنا أن نسوق قصة طريفة لنعرف أن المرأة قد شاركت الرجل فى قرض الشعر، بل وتفوقت عليه أيضا فقد جاء فى سيرة "ذو النون المصرى" أثناء رحلته من مصرلزيارةالقدس الشريف أنه مرفى طريقه من مصرإلي بادية سيناء وهناك رأى فتاة جميلة لم ير مثلها روعة فى الجمال،فأراد خطبتها فردت علية قائلة:

أحبك حبين حب الهوى وحب لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الهوى فشغلى بذكراك عمن سواكا

ولقد نسبت هذه الأبيات إلي رابعة العدوية، وهى كما يذكر "ذو النون المصرى" لفتاة من سيناء.

ومهما يكن من صحة هذة القصة من عدمه، فإنما أوردناها لندلل إلي مدى حب أهل البادية للشعر، ولنا أن نقسم شعر البادية فى سيناء إلي عدة أقسام:

١ـالقصيد
٢ـالمواليا
٣ـحداء الابل
٤ـغناء الرقص(الدحية- المشرقية،السامر،الخوجار،الرزعة،الدبكة)
٥ـقصائد الشعراء (الشعر العمودى،شعر التفعيلة،قصيدة النثر).
٦ـألوان الشعر الشعبى: (المهاهاة - أغانى الحصاد - رؤية الهلال- ختان الأولاد- أغانى المناسبات العامة).

وكلها ألوان مختلفة من الشعر، تكتب على أوزان خاصة أحيانا، وعلى أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي المعروفة.

كما أن سكان سيناء عرفوا الحكايات والقصص وكانوا يروونها إلي جانب الشعر مشافهة، ولم تدون هذه القصص والحكايات إلا منذ أربعة عقود على الأكثر، حيث كان البدوى يقص فى السامر السيناوى مالاقاه من أهوال ومصاعب فى الصحراء الممتدة.

ولعل أدباء وشعراء سيناء على كثرتهم بما لايدع مجالا لحصرهم فى هذا المبحث المقتضب، لكننا نشير إلي أن أول ديوان مطبوع قد صدر فى سيناء كان عام ١٩٥١م لمؤلفه/أحمد سلامة الليثى، وقد قدم له محمد حقى عثمان

وكان بعنوان "وحى الخيال"، كما تتابعت بعد ذلك الدواوين والكتب لشعراء وأدباء سيناء، ولعلى لا أخطئ الاحصاء حين أقول أننى عثرت على مبدعين يربو عددهم على الألف أوأكثر، كما وجدت فنانين تشكيليين اتخذوا من البيئة السيناوية معبدا لاستلهام لوحاتهم، وقد حازوا أعلى الجوائز فى مصر والوطن العربى.

١٣- زوايــا الظل

هذا ولنا أن نذكر أن هناك معوقات كثيرة للنهوض بالمشهد الثقافى السيناوى وبالتنمية الثقافية ومن هذه المعوقات منها ماهو جغرافى لبعد محافظة شمال وجنوب سيناء عن القاهرة، كذلك عدم وجود مؤسسات ثقافية تنهض بالمبدعين، أوبمعنى أدق قصور الأداء الثقافى فى المؤسسات الثقافية، ناهيك عن البيروقراطية والروتين الادارى، بالإضافة لضعف الميزانيات التى توجه لخدمة التنمية الثقافية، كما أن القبلية تقف حجر عثرة فى النظر إلي تحديث الفكر والثقافة، ومع عصر النهضة العالمية ودخول الأنترنت والاتصال بالفضاء الكونى بدأت الثقافة تنمو قليلا ولكنها خطى وئيدة، وتحتاج من المثقفين والدولة معا الوقوف للنهوض بمستقبل الثقافة فى سيناء، وتلك لعمرى نقطة جوهرية إذا ما أردنا لمحور التنمية الثقافية أن ينمو جنبا إلي جنب مع محاور التنمية الشاملة.

هذا ولن نقف طويلا عند هذه المعوقات وغيرها،لأننا نأمل فى المرحلة القادمة مزيدا من الازدهار الثقافى لسيناء لتواكب الركب الحضارى للثقافة المصرية والعربية من جهة ، ولتتصل بمنظومة الثقافة العالمية كذلك.

خاتمـة

وبعد ؛ هل قدمنا المشهد الثقافى السيناوى بصورة كاملة؟! وهل عرجنا إلي كل الروافد التى تصب فى نهر المشهد الثقافى : كمجال التعليم والزراعة والاقتصاد والأنثروبولوجيا وما إلي ذلك ؟

بالطبع لا ، ولكنها اضاءاتعلى المشهد الثقافى ، وإن أخذت شكل المنحى التاريخى والاجتماعى حينا ، إلا أننا وبكل أمانة نقول : ان المشهد الثقافى السيناوى لازال فى طور النمو بعد سنوات العزلة والحروب التى عاشتها سيناء على مر العصور، كما أنه يقع على كاهل المثقفين والمتعلمين وكل صاحب قلم المشاركة فى النهوض بهذا المشهد - بالاضافه إلي الدور المنوط بالأحزاب السياسية والمؤسسات الثقافية ومؤسسات المجتمع المدنى ، كما أنه يجب أن نبدأ الآن : نحن بأنفسنا، ولانعول على الدولة فى كل أمورنا ، هـذا وستظل سيناء تحتاج إلي كل قطرة عرق، وكل نقطة حبر فى قلم ، لنحرزالتقدم المنشود لمصرنا الحبيبة.

كانت هذه اضاءات أولى للمشهد الثقافى فى سيناء ، ونأمل فى السنوات القادمة أن نقدم مبحثا أكثر اسهابا ، نعرض فيه للشعراء والأدباء وأعمالهم وابداعاتهم عسى أن نقدم صورة مكتملة لهذا المشهد السيناوى الجميل.

والله الموفق

العريش :١٤/٨/٢٠٠٦م
حاتم عبد الهادى السيد

الإسماعيلية

عبد الله العادى

عروس القنال رائعة السحر وبديعة الجمال تتجلى ما بين صفاء ونقاء ، مابين شموخ وبهاء ، هادئة جذابة مرهفة الحس ورقيقة المشاعر ، ترتدى ثوبا مطرزا بالازهار الجملية التى تتفتح على أغصان الأشجار التى تملأ البساتين والحدائق والمتنزهات ، وتمتد إلي الميادين والشوارع وحتى داخل المنازل لتكسوها باللون الأخضر الذى يجعلها فاتنة المنظر ورائعة المظهر . ومما يزيدها تألقا ودلالا شواطئها الممتدة على قناة السويس وأثارها التاريخية ومزاراتها السياحية ومعارضها الحربية ومواقعها العسكرية التى شهدت معارك ضارية فى حروب عدة مابين أطماع المحتلين ومؤامرات المعتدين وغطرسة الكيان الصيهونى الذى تخطى كل حدود الكراهية للإسلام والمسلمين حيث قام الجيش المصرى العظيم مع المقاومة الشعبية فى ردع القوات الامبريالية وأعاد لمصر والعالم العربى أجمع عزته وكرامته ، وتجلس مدينة الإسماعيلية فى منتصف إقليم القناة وسيناء ، فيحدها من الشرق محافظتى شمال سيناء وجنوب سيناء ، ومن الغرب محافظة الشرقية ، ومن الشمال محافظة بورسعيد ، ومن الجنوب محافظة السويس ، وبها عدد كبير من المدن الرائعة التى لا تقل سحرا وجمالا عن المدينة الأم الإسماعيلية والتى تسير جميعها فى نسق واحد نحو النمو والتطوير فى شتى المجالات ، نحو حاضر مشرق ومستقبل أكثر إشراقا وهى مدن / فايد - سرابيوم - القنطرة شرق - القنطرة غرب -أبو خليفة - المستقبل - أبو صوير -القصاصين - التل الكبير - وتتبع هذه المدن قرى وكفور ونجوع كثيرة قمة الإتقان والإبداع والتقدم المستمر إلي الاعلى والأجمل فى كل نواحى الحياة .

دور الثقافة والواقع الثقافى كمحور تنبثق منه محاور عديدة لتصب فى شرايين المجتمع فهى العامل الرابع لاكتمال دورة الحياة فلن تصلح الحياة بدون علم ولن يتقدم العلم بدون ثقافة ولن تخرج الثقافة من إطارها الا اذا انتشرت وتغلغلت فى النفس البشرية وتمكنت من الوجدان ، فهى

التى تقوم النفس وتفتح العقول وتنير الأذهان فتخرج الأفكار واعية والرؤى سعيدة فتتقدم المجتمعات وترتقى الأوطان .

ولذالك فان دور الثقافة ضروري جدا للمجتمع الإسماعيلي ليتمكن من خلالها من التغلب على مصاعب الحياة وأن يواكب مستجدات العصر وأن يجارى الأحداث بكل ما فيها من أزمات وتحديات تجعل العالم كله على فوهة بركان .

لذلك فانه لابد أن يفعل دور الثقافة ليشمل ربوع الوطن وجموع المواطنين.

ولذلك فإننى سوف أعمل جاهدا على سرد الحقائق بحيادية تامة واتطرق إلي كل ما يثلج صدرى وإلي كل ما يؤرقنى فى الواقع الثقافى داخل كيان المجتمع الإسماعيلي الذى انتمى اليه قلبا وقالبا .

ومما لا شك فيه أن الثقافة فى المجتمع الإسماعيلي لا تقل بأي شكل من الأشكال عن جميع الثقافات المتحضرة حيث أنها تملك مقومات النجاح بما لها من مكانة رفيعة وبما فيها من حركات أدبية وفنية متميزة ولما بها من رموز أسست وتمرست على الحياة الثقافية وأبدعت فيها ، منهم من رحل عنا ومنهم من هم بيننا ، وبداية لابد أن أهدى أرواح الرموز الذين فارقونا باقات من الأزهار ورحمات واسعة على ما قدموه للثقافة وأذكر منهم الراحل العظيم/ على الراعى ناقدا فذا وأستاذا جليلا ، والراحل العظيم المسرحى محمود دياب صاحب مسرحيتى رسول من قرية دميرة والزويعة ، وثم يأتى الراحل الزجال الساخر عم مصطفى ابراهيم صاحب ديوان إقرار ذمة مالية ، ثم ياتى الراحل الفاضل / محمد عيسى القيرى صاحب القصص الرائعة ، ثم يرحل عنا الراحل العظيم وصاحب الأعمال الخالدة الشاعر فاوى الشريف الذى قدم لنا أعمالا رائعة وصدر له ثلاثة دواوين هى (طواف فى البلاد ، سابحة فى عروقى ، خيول العزة) ، ثم صدر له بعد وفاته ديوان (صهيل القصايد) الذى قدم له الدكتور الشاعر والناقد يسرى العزب فى كتاب الأبحاث بمؤتمر أدباء مصر فى بورسعيد ومؤتمر أدباء اقليم القناة وسيناء والذى تم فيه أيضا تكريم اسم الراحل فاوى الشريف تقديرا لتاريخه المشرف ، ومن رموز رحلت إلي نجوم مازالت تسطع فى سماء الثقافة فنرى الأستاذ الشاعر سناء الحمد بدوى والقدير العزيز القاص / محمد عبد الله عيسى ثم تأتى الشاعرة / سلمى الموافى ثم الشاعرة / زينب الشريف .

ثم ياتى الجيل الذى يليهم القاص / مصطفى العربى - عبد الحميد بسيونى والقاص / جمال عبد المعتمد والقاص والشاعر أحمد مطاوع والشاعر أحمد اسماعيل ثم ياتى الشعراء مدحت منير و عبد الرحيم البنا و محمد يوسف ثم الشاعر الصحفى جمال جراحى والشاعر والصحفى سمير أبو الحمد ثم الزجال الكبير على نظير هويدى ثم الزجال الجليل إسماعيل محمد إسماعيل ثم ياتى الشاعر الكبير عبد النبى شلتوت ثم ياتى الشعراء محمد رجب وشوقى عبد الوهاب والكثير والكثير ممن يفعلون دور الثقافة ويتفاعلون معها .

دور الثقافة بالاسماعيلية يتأرجح بين الجيد والمقبول نظرا لتذبذب مستوى الأداء الثقافى لعناصر الحركة الثقافية وهنا لابد وأن أشيد بالعناصر الفنية والتى تتمثل فى الفرق المسرحية والموسيقى العربية والفنون والتى تتمثل فى الفرق المسرحية والموسيقى العربية والفنون الشعبية وفرقة السمسمية والتى تقدم أعمالا متميزة فى شتى أرجاء المجتمع وتتفاعل مع جمهور المواطنين فى جميع المشاركات والمناسبات القومية والشعبية والدينية بالخروج إلي الحدائق العامة والميادين والمتنزهات وتأثر تأثيرا خاصا على جميع المشاركين فى مهرجانات الإسماعيلية من خارج المجتمع الإسماعيلي ، وهنا لابد أن اؤ كد أن العناصر البيئية هى الأكثر ايجابية فى تفعيل دور الثقافة ثم ياتى فى المقام الثانى الحركة الأدبية نظرا لعوامل عديدة يشترك فيها القائمون على الثقافة والمبدعون والجمهور الإسماعيلى ، فاذا تطلعنا برؤية واقعية إلي الأماكن التى تقام بها الأنشطة الأدبية فسنجد أنه ليس هناك أماكن مخصصة لنوادى الأدب وذلك بصفة عامة ، حتى داخل قصر ثقافة الإسماعيلية بكل ما يملك من حجرات وصالات مؤتمرات ومسرح على أعلى مستوى ، فلا يوجد بداخل هذا الصرح مكان مخصص لنادى أدباء الاسماعيلية داخل قلعة الثقافة ، مما يؤثر بالسلب على الأدباء والمبدعين، ومما يقلل من تفعيل دور الثقافة على الوجه الأكمل . وكذلك ينطبق هذا على نادى أدب القنطرة شرق ، فليس له مكان مخصص لمزاولة أنشطته التى تستحق الافادة بما يقوم به ، مما يعرض المجهود الخارق الذي يقوم به جميع عناصر النادي بالجهود الذاتية فى مكان تابع لمركز شباب القنطرة والذى هو أيضا تابع لهيئة السكة الحديد للسلب ، أى أنه لا يوجد مكان لنادى أبناء القنطرة الأمر الذى

يقلل من كفاءة الممارسين للنشاط ويحبط معنوياتهم ، والنادى الثالث التابع لثقافة التل الكبير تم حله وقتله عمدا مع سبق الإصرار بقرار عشوائي ويمارس الأدباء أنشطتهم وإبداعاتهم فى أى مكان حتى لو على المقاهى.

ومما يجعل الثقافة مقبولة ما يقام من أسابيع ثقافية واستضافات خارجية لبعض المبدعين والمفكرين برغم أنها لاتفيد لعدم جدية العناصر المشاركة فيها والتى تكاد تكون ضئيلة جدا ومما لا شك فيه أن الامسيات والندوات التى تقام خارج الثقافة هى المتنفس الحقيقى للمبدعين وتعتبر ثقافة خاصة خارج حدود الثقافة المكبلة باللوائح الروتينية ، فتقام يوم السبت أمسية برعاية الشباب وتقام يوم الأحد أمسية بالساحة الشعبية بالتل الكبير ويوم الاثنين تقام ندوتى نادى الشجرة ـ وندوة الزجالين بنادى الأشراف ويوم الثلاثاء تقام ندوة رابطة اللوتس بالمنتزة وتقام يوم الأربعاء ندوة نادى الادب بقصر الثقافة وتقام يوم الخميس ندوة نادى الأدب بالقنطرة شرق وتقام يوم الجمعة ندوة بالقنطرة غرب ، لذلك صار للمبدعين تقريبا نشاط دائم ومستمر مما يجعلهم هم الذين يفعلون الدور الثقافى فى المجتمع الاسماعيلى وهنا يجب أن أشير إلي أنه لابد من تطوير منظومة العمل الثقافى لتتماشى مع مستجدات الواقع ، ويجب ان يقف العمل الثقافى بتلك المنظومة التى تسير حسب مقاييس ومعايير قديمة وأصبحت غير قابلة للاستخدام وقد انتهى عمرها الافتراضى فلن تستطيع هذه المنظومة مواجهة التقدم العلمى الرهيب وتكنولوجيا العصر والعمران المترامى والتجمعات السكنية الجديدة والكثافة السكانية التى تتعدى حدود اللا معقول،ولذلك يجب تغيير كل القوانين واللوائح لمواجهة متطلبات العصر الحديث ، وعلى هذا فاننى أرى أن دور الثقافة فى الإسماعيلية ينقصه القليل ولكن الأهم شكلا ومضمونا أن يفعل دور الثقافة داخل المجتمع الإسماعيلي لصالح الأدباء أسوة بالعناصر الفنية الأخرى ، إلي المواطنين بكل طوائفهم وانتماءاتهم ، ليتواصل الأدباء مع جمهور المجتمع الإسماعيلي من خلال منظومة جادة وجيدة تنطلق كل صوب وحدب في المنتزهات والأماكن الأثرية والسياحية والمعارض الحربية والمواقع العسكرية والمزارات الكثيرة بالمدينة وخارجها لتتواصل الثقافة من خلال الإبداع ليكون التوصل المثمر الذى يؤثر فى المتلقين بما له من

مردود طيب على جهد المواطنين وعملهم .

وهنا أسأل لماذا تقام الاحتفالات والندوات الأدبية الخاصة بالثقافة داخل قاعات مغلقة ومغلفة بالسلوفان ولايرتادها الا المشاركين فيها ، وعلى هذا فإنه لا فائدة ولاجدوى من إقامة مثل هذه الممارسات فى ظل عدم وجود جمهور لتخرجه من بؤر الإجرام والانحلال والشذوذ والفساد وكل الأفكار التي تؤرق الأفئدة وتدمى القلوب .

فالثقافة هى المحك الحقيقى لقياس نبض الجماهير والتعرف على أسلوب المواطن فى تخطى العواقب ومواجهه الأزمات والتغلب على مشاكله اليومية ، ولذلك يجب أن تلعب الثقافة دور المخلص الرامى إلي تنقية الأجواء المعبأة بالأحداث المتلاحقة والتي تجلب لنا المشاكل الدولية والحروب المفتعلة والاعتداءات غير الشرعية والاحتلال والقتل والتعذيب والتخريب والتشريد والإساءات المتعددة للدين والرسول الخ .. لذلك فإن الثقافة هى الركيزة الثابتة التى تحمى المجتمعات من التطرف والإرهاب والأراء المزيفة والتصورات الواهية والحسابات المغلوطة والنظريات الفلسفية المعقدة التى تؤدى إلي عواقب وخيمة .

وتحتاج الثقافة إلي دعم أكثر موضوعية لتتمكن من تأدية دورها وتطوير عناصرها حتى تكون عامل جذب لزيادة عدد الممارسين للأنشطة الثقافية واستقطاب المثقفين واكتشاف المواهب وتنمية مهارات وقدرات الخامات الجيدة التى تتطلع إلي ممارسة جادة واحتكاك مفيد بالأخذ بأيديهم ومساعدتهم على البذل والعطاء ، ويحتاج الدور الثقافى أيضا إلي التحضير المستمر لجميع عناصر الثقافة بتقديم الجوائز المالية والعينية إلي المتميزين وذلك سوف يؤثر بالإيجاب على دور الثقافة حيث سيجاهد الجميع إلي الاستمرار فى الحضور والمشاركة فى جميع اللقاءات وذلك سوف يؤدى إلي تفعيل الدور الثقافى إلي أقصى درجات التفعيل .

وعلى صعيد العمل الجاد بنوادى الأدب أتقدم بكل آيات الشكر والعرفان إلي الزميل الصحفى جمال حراجى على ما يقدمه من جهد مضنى داخل النادى وفى مجال الصحافة حيث أنه يعتبر ممارسا جيدا وصحفيا قديرا وجديرا بالاحترام لما يقدمه للثقافة والمثقفين من خلال نشر موضوعات وإبداعات وأخبار الشعراء بما يجعل إبداعات الشعراء والقاصين فى متناول الجميع ويجب أيضا أن أشكر الشاعر أحمد إسماعيل رئيس نادى القنطرة شرق على ما يقدمه للثقافة وللحركة

الأدبية حيث أنه أصدر خلال هذا العام مجموعة كبيرة من الإصدارات الأدبية.

واتقدم بكل الشكر والتقدير إلي أدباء التل الكبير جميعا على تحملهم الصعاب من أجل الاستمرار على الساحة الثقافية بعد أن تم حل ناديهم فجعلوا من أنفسهم جنودا تقاتل دون الحاجة إلي أى دعم من الثقافة، والجدير بالذكر أنهم هم الذين أسسوا وفعلوا إقامة مؤتمر اليوم الواحد منذ فترة طويلة وبالجهود الذاتية ، وهم جميعا مبدعون حقيقيون ويأثرون تأثيرا فاعلا داخل وخارج مدينتهم التل الكبير.

الثقافة والإعلام

تعتبر الإسماعيلية هي الداعم الحقيقي للثقافة فيما تقدمه من برامج مرئية ومسموعة وصحافة جادة تتمثل في القناة الرابعة وإذاعة القناة وجريدة القناة الأسبوعية فمن خلال تليفزيون القناة يطل المبدعون والأدباء والمفكرون على الجمهور الاسماعيلى فى برامج منتظمة ولقاءات جيدة يتفجر من خلالها طاقات المبدعين وتناقش الموضوعات الثقافية والتي تعالج قضايا الثقافة والمثقفين وتنفرد إذاعة القناة بتقديم برامج عديدة تقديم الأدباء القدامى وتكتشف الموهوبين وتعتبر البرامج التي تقدم بها ثرية ومفيدة للثقافة بجميع عناصرها وللمواطنين جميعا .

وتأتى جريدة القناة التي تخصص جزءا ليس بالقليل لنشر إبداعات المبدعين وطرح الموضوعات الثقافية التي تجعل الثقافة والمثقفين في دائرة الضوء وهنا أود أن أشيد بدور الصحفي ابو الحمد والشاعر الزميل عبد الحليم سالم فهما يعتبران فاعلين حقيقيين لدور الثقافة والمجتمع الإسماعيلى وهناك جرائد من خارج الإسماعيلية تساعد كثيرا فى تفعيل دور الثقافة ونشر إبداعات المبدعين وهى جريدة الرأى ومراسلها الشاعر ابو العنين شرف الدين ومجلة الأدب وجريدة العمال وغيرها الكثير مما يفعلون دور الثقافة فى مدينة الإسماعيلية.

الثقافة وفرع اتحاد كتاب مصر بالشرقية وإقليم القناة وسيناء الثقافي.

مما لا شك فيه أن دور الثقافة في الإسماعيلية لابد وان يفعل أكثر

من خلال فرع اتحاد كتاب مصر بالشرقية وإقليم القناة ليمكن المبدعين والأدباء من اكتساب عضويته والتي ستؤدى إلي ارتفاع مستوى العمل الثقافي بالإقليم عامة وبالإسماعيلية خاصة مما سيقدمه فرع الاتحاد من مشاركات جادة ترفع مستوى الأداء وتجعل الأدباء يحصلون على حقوقهم المعنوية والأدبية حيث إن فرع الاتحاد له منظومته التي يعمل من خلالها وهى منظومة متكاملة تتماشى مع الواقع وتنظر بعين فاحصة إلي كل ما هو جيد وجدير بالاحترام وعلى ذلك فلابد أن يفعل دور الاتحاد داخل الثقافة بالإسماعيلية لتستفيد الثقافة والمثقفين والمواطنين داخل المجتمع الإسماعيلي.

المأمول لتفعيل دور الثقافة :

أولا : يجب تفعيل دور الثقافة لتشمل كافة مدن محافظة الإسماعيلية وذلك لنشر الوعي الثقافي بين ربوع المحافظة بإنشاء بيوت ثقافة وأندية أدب بكل المدن أسوة بمدينتي الإسماعيلية والقنطرة شرق وهى مدينة فايد- القنطرة غرب أبو خليفة- أبو صوير -القصاصين - التل الكبير علما بأن هذه المدن يوجد بها أعدادا كبيرة من المثقفين والمبدعين الجادين الذين يقومون بدورهم حتى فى غياب الثقافة من خلال قنواتها الشرعية.

ثانيا: يجب تفعيل دور الثقافة بالخروج من الأبنية الثقافية إلي جميع الأماكن التى يمكن ان تمارس فيها أعمال فنية وأدبية مثل النوادي ومراكز الشباب والساحات الشعبية مما يمكن الشباب والشيوخ معا من ممارسة الثقافة بالاستماع والاستمتاع بكل ما تقدمه عناصر الثقافة ليكون التواصل والتوصيل ليصبح المجتمع الاسماعيلى أكثر علما وانضج فكرا يؤهله لان يكون مثقفا حقيقا.

ثالثا: يجب على الثقافة أن تفعل وبأقصى سرعة تأجيج الانتماء في الأجيال الجديدة لرموز الثقافة الراحلين بإحياء ذكراهم سنويا فى احتفالية جديرة بهم لتعرف الأجيال الجديدة من هم الرجال الذين سيقدمهم واثروا الثقافة فى مجتمعهم ويجب أيضا تفعيل دور الرموز الذين مازالوا بيننا للاستفادة من خبراتهم.

وكذا يجب تفعيل الأساتذة فى الجامعات والذين لهم أفكار تستطيع أن تطورا كثيرا من الأداء الثقافي بالمشاركة بأبحاثهم

وتجاربهم.

ويجب أيضا تفعيل دور القادة العسكريين الذين شاركوا في الحروب للاستفادة من بطولاتهم .

رابعا: يجب على القائمين على الثقافة بالإسماعيلية عمل مسابقات دورية في جميع الأندية وبيوت الثقافة لكى تكون هناك منافسة بين العناصر مما يؤدى إلي زيادة الحضور والمشاركة للأجيال القديمة والجديدة .

وكذلك يجب زيادة اعتمادات بيوت الثقافة وأندية الأدب لتتمكن من تأدية دورها على الوجه الأكمل بتنظيم الندوات واستضافة بعض كبار المبدعين والمفكرين للارتقاء بمستوى الثقافة بالمجتمع الاسماعيلي وسيؤثر ذلك بالقطع على مستوى المبدعين والعناصر الفنية .

خامسا: يجب أن يفعل دور الثقافة لصالح العناصر الثقافية بإنشاء معارض وفى أماكن حيوية لعرض إصدارات الفنانين والمبدعين ويتمكن الفنانين من عرض أعمالهم والمبدعين من عرض مطبوعاتهم ويتعرف المواطن على فنانيه ومبدعيه ويصل إلي رؤيا واقعية عن الثقافة في مدينته وكذلك الفنان او المبدع من المشاركين فسوف يخرج من دائرة الظل إلي شمس الشهرة مما سيؤثر بالإيجاب على ارتقاء الأداء الثقافي ويؤدى إلي ثقافة مجتمعية شاملة .

سادسا: يجب على القائمين على الثقافة بالإسماعيلية ان يكونوا دائما جادين في تعاملهم ، مجاهدين في أماكنهم عاقدين العزم على النمو والازدهار بمد يد العون إلي كافة العناصر .

وذلك بعدم التشبث بالروتين واللوائح وعدم تعطيل الحركة الثقافية بحجج واهية . وان يساووا بين المبدعين فى المشاركة فى المؤتمرات فليس هناك كبير وصغير وإنما الإبداع والفن هو الفيصل والفاصل للترشيح من عدمه ويجب أيضا ان يفعل دور فرع الثقافة وقصر الثقافة ونادى الأدب المركزي أكثر وأكثر لكي تسير مركب الثقافة إلي بر الأمان .

وأخيرا .. لكم منى جميعا رؤساء وعاملين وجميع عناصر الثقافة بالمحافظة كل الشكر والتقدير والاحترام وأتمنى من الله العلى الكبير ان يوفقنا جميعا لما فيه الخير والرشاد والسداد فاذا كنت اصبت فلا تشكروني على ما قدمت واذا أخطات فأعذروني فكل ابن ادم خطاء وخير الخطائين التوابون .

رقم الإيداع بدار الكتب
2007/3333
ترقيم دولى I.S.B.N
977-374-261-X

دار الإسلام للطباعة والنشر
050 / 2266220
0122614363